Germanisches Formgefühl bei Gerard Manley Hopkins

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Doktorgrades

der Philosophischen Fakultät der
Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Georg Karp

aus Putzig (Westpr.)

Buch- und Kunstdruckerei Wilh. Postberg, Bottrop i.W.

Marburg (D 4) 1939

Als Dissertation angenommen am 14. August 1939.
Berichterstatter: Professor Dr. Max Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 6. September 1939.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547922_0062

Inhaltsübersicht.

Seite

I. Einführung und Begründung des Themas 7

II. Das germanische Formgefühl 12

III. Das Formgefühl bei G. M. Hopkins 17

1. Der Ausdruckswille 17

2. Sprungrhythmus und sprachliche Formung 18

a) Das Grundgesetz des Sprungrhythmus 20

b) Der Wirklichkeitscharakter seiner sprachlich-rhythmischen Formung 25

α) Wirklichkeitscharakter seiner Wortwahl 26

β) Wirklichkeitscharakter seines Sprachstiles 32

γ) Wirklichkeitscharakter der rhythmischen Linie 36

3. Besondere dichterische Ausdrucksmittel 42

a) Alliteration 42

b) Binnenreime 48

4. Zusammenfassung über das Formgefühl bei Hopkins 55

IV. Die innere Verwandtschaft zwischen dem Formgefühl bei den altgermanischen Dichtern und bei Hopkins 61

I. Einführung und Begründung des Themas.

Fünfzig Jahre waren am 8. Juni dieses Jahres verflossen, seit der Dichter Gerard Manley Hopkins erst 45jährig in Dublin starb. Wiederholt hatten Robert Bridges, der spätere Poet Laureate, und R. W. Dixon sich bemüht, ihn zur Veröffentlichung seiner Dichtungen zu bewegen. Obschon Hopkins der Überzeugung war, daß sein dichterisches Werk einen weiten Leserkreis[1]) ansprechen müßte, blieb er dem Drängen der Freunde gegenüber doch taub. Eine gewisse innere Unruhe und Besorgnis, mit dem Hervortreten als Dichter eine Untreue gegen seinen Hauptberuf als Priester zu begehen, war einer der Hauptgründe für diese Zurückhaltung. Gerade das innere Ringen um die Lauterkeit der Berufsauffassung gehört mit zum Erschütterndsten und Tiefsten in seinem Charakterbild. — Überdies mag der zweimal mißglückte Versuch, Gedichte in der ihm nahestehenden Zeitschrift *The Month* zu veröffentlichen, ihm den Mut genommen haben, neue Enttäuschungen zu wagen. So sehr er sich mit dem ganzen Wort seiner Überzeugung schützend vor die Eigenheiten seiner dichterischen Sprache stellte, so sehr bedrückte ihn zu Zeiten das Gefühl, daß das viktorianische Publikum — in der ablehnenden Haltung der Schriftleitung des *Month* trat es ihm greifbar entgegen — sein dichterisches Empfinden und sprachliches Wollen nicht ganz verstehen würde. Und Robert Bridges' feines Gespür für die geistige Atmosphäre einer Zeit hat mit dem 30jährigen Zurückhalten der hinterlassenen Dichtungen Hopkins' die Berechtigung solcher Furcht nur bestätigt. Erst gegen Ende des Weltkrieges schickte Bridges die Sammlung der Gedichte seines Freundes zum ersten Mal als Ganzes unter dem Titel *Poems of Gerard Manley Hopkins* in die englisch sprechende Welt hinaus.

Es war zunächst kein Siegeslauf. C. C. Abbott hat auf Grund genauer Zahlen[2]) den Nachweis dafür erbracht, wie langsam die kleine erste Auflage dieser Gedichte den Weg zu verstehenden Menschen fand. Erst mit dem Druck einer neuen Auflage (1930), der seither fast Jahr um Jahr ein Neudruck folgte, setzte eine Welle steigender Beachtung für den so lange ungekannten und dabei so modern anmutenden Dichter und sein Werk ein. Das Interesse wuchs und machte bald die Ver-

---

[1]) „the extreme of popular character", Letters III, 207.

[2]) Letters I, XX (Introduction).

öffentlichung einer dreibändigen Briefausgabe (1935—38) und eines Bandes mit Tagebuchnotizen und Prosaschriften (1937) möglich.

Die Stellungnahme des literarischen Publikums zu Hopkins' anspruchsvollster Dichtung *The Wreck of the Deutschland*[3]) ist in gewissem Sinne ein Spiegel für das Verhalten gegenüber seiner Dichtung allgemein. Mit einer großen Liebe, die sich zum Teil wohl aus der seltsamen Entstehungsgeschichte[4]) erklärt, hing Hopkins an diesem Gedicht, seinem ‚first-born'[5]). Robert Bridges las es als erster und erklärte kategorisch, „not for any money" werde er es je wieder lesen[6]). Selbst vierzig Jahre später macht er in seinen Anmerkungen zur Gedichtausgabe Hopkins' noch Ausstellungen und Einschränkungen, warnt das Publikum und vergleicht die *Deutschland* mit einem „great dragon folded in the gate to forbid all entrance, and confident in his strength from past success. This editor advises the reader to circumvent him and attack him later in the rear"[7]). Seine Warnung hat gewirkt, hat abgeschreckt; denn man kann sich des Eindruckes nicht erwehren, als gingen die ersten Arbeiten über den Dichter recht vorsichtig um diese Dichtung herum. I. A. Richards (1926/27) erwähnt sie kaum. F. G. Lahey (1930), der so positiv und begeistert über Hopkins zu schreiben weiß, beschränkt sich darauf, die vermutlichen literarischen Einflüsse auf die *Deutschland* aufzudecken und lenkt eigentlich die Aufmerksamkeit von der inneren Einheit des Gedichtes fort auf die „many individual marvellous lines which spangle the whole poem"[8]). Und bei E. E. Phare (1933) findet sich noch das erstaunliche Urteil über „the lack of balance, the shallowness (!), the febrility of the Wreck of the Deutschland"[9]), wenn sie dem Gedicht auch größere Beachtung schenkt.

Inzwischen aber wandte sich das Blatt. Schon F. R. Leavis (1932) ging mit großer Liebe und Einfühlungsgabe auf die dichterischen Schönheiten der *Deutschland* ein[10]). Edith Sitwell (1934) wandte ihre bekannte Methode der Untersuchung des klanglichen Eindrucks auch auf einige Stanzen dieses Gedichtes an[11]). Das waren äußerst wertvolle, wenn auch nur bruchstückartige Versuche. Bis dann W. H. Gardner (1936) in einem meisterhaften Essay diese Dichtung

---

[3]) Poems p. 11 ff.
[4]) Vgl. Letters II, 14 und 88, sowie unten S. 19.
[5]) Letters I, 119.
[6]) Letters I, 46.
[7]) Editor's Notes, Poems p. 104.
[8]) Gerard Manley Hopkins, p. 112.
[9]) The Poetry of G. M. Hopkins, p. 17.
[10]) New Bearings in English Poetry, p. 178 ff.
[11]) Aspects Of Modern Poetry, p. 59 ff.

nach allen Seiten hin erschloß, rhythmisch, gedanklich, strukturell, und die grandiose Einheit von Gehalt und Form zum erstenmal umfassend darstellte[12]). Zwar sind damit nicht alle Probleme gelöst, die gerade *The Wreck of the Deutschland* dem Leser und Kritiker auferlegt. Aber von dem „great dragon" Bridges' ist nicht mehr viel übrig geblieben, und das Urteil, mit dem Gardner seine Arbeit beschließt, dürfte heute schon vielen aus dem Herzen gesprochen sein:

„The infinite variety in *The Wreck* is in some measure due to its difficulty. As we re-read the poem, we are continually surprised by new aspects of its poetry, but we do not exhaust its intellectual possibilities. In Dixon's words, it is ‚enormously powerful'. It takes posession of the mind, fascinates, puzzles, exasperates, allures, and recaptures again . . . There are things in this poem which will never please the prejudiced, the occasional, the superficial, and the uninformed reader. Moreover, there will always be people of taste who, like Robert Bridges, will be unable to pronounce it uniformly successful. Yet to an evergrowing number of serious students of literature it will undoubtedly in due course take the rank it deserves beside the *Nativity Ode, Lycidas, Intimations of Immortality,* and *The Hound of Heaven*"[13]).

Dementsprechend gingen auch die Urteile über Hopkins' Dichtung allgemein sehr weit auseinander. Schon das Trio der Dichterfreunde, einig in der Verehrung für Hopkins als Persönlichkeit, war sich durchaus nicht einig in der Bewertung seiner dichterischen Leistung. Während R. W. Dixon vorbehaltlos bewunderte, dabei aber die tiefsten Worte über das Wesen Hopkinsscher Dichtung auszusprechen wußte, sah Robert Bridges sehr kritisch, ohne indes eine wesentliche Hochachtung vor der poetischen Kraft des Freundes im Herzen ganz unterdrücken zu können; denn Dixon berichtet: „Bridges struck the truth long ago when he said to me that your poems carried him more out of himself than those of any one"[14]). Der dritte Freund, Coventry Patmore, kam dagegen nie zu einem inneren Verhältnis zu diesen Gedichten: „Bridges' appreciation is a fact I cannot get over. I cannot understand his not seeing defects in your system which I seem to see so clearly" schrieb er an Hopkins[15]), und an Bridges: „To me his poetry has the effect of veins of pure gold imbedded in masses of unpracticable quartz"[16]).

---

[12]) The Wreck of the Deutschland, in: Essays and Studies XXI, p. 131—52.

[13]) A. a. O. 151 f.

[14]) Letters II, 100.

[15]) Letters III, 206.

[16]) Letters III, 205, Note 1.

Und so ist das Urteil über den Dichter bis in die Gegenwart hinein widerspruchsvoll geblieben. Konnte I. A. Richards, um nur ein Beispiel anzuführen, noch erklären: „Gerard Hopkins, who may be described, without opposition (!), as the most obscure of English verse writers“[17]), so stellte sich das Urteil seiner eigenen Schülerin E. E. Phare dagegen: „I do not think that it (d. h. Hopkins' Dichtung) is really more difficult than that of many poets who have never had the charge of obscurity brought against them“[18]). Unsere eigene Auffassung würde die Wahrheit in der Mitte sehen. Sie würde mit Leavis[19]) zugeben, daß die Dunkelheiten und Schwierigkeiten ganz erheblich und für Hopkins wesentlich sind. Aber aus eigener Erfahrung würde sie auch hervorheben, daß bei liebevollem, geduldigem Eingehen auf Hopkins' Art sehr vieles Dunkle sich lichtet und überraschende Blicke in die reiche Welt seines Innern gestattet.

Mit seiner Einführung in die *Poems* hat Bridges die Aufmerksamkeit der Leser unnötig stark auf die Eigenheiten und Dunkelheiten (oddity and obscurity) gelenkt — was noch in der unzulänglichen Wertung des Dichters durch Friedrich Wild[20]) zu spüren ist. Aber die englische Hopkinskritik des letzten Jahrzehntes ist, bisweilen mit feinerem oder gröberem Spott für Bridges[21]), über diese Ausstellungen hinweg zur Betrachtung der positiven Werte in den *Poems* übergegangen. Dabei sind verschiedene Aspekte der sprachlichen Formung Hopkins' bereits Gegenstand der Darstellung geworden[22]). Die vorliegende Studie, die sich den Anregungen dieser Arbeiten dankbar verpflichtet weiß, möchte Hopkins' sprachlichen Ausdruck unter einem besonderen Gesichtspunkt betrachten: insofern und insoweit er das eigentümliche Formempfinden des Dichters erschließen läßt.

Zur Erkenntnis und zum Verständnis der formalen Leistung Hopkins' wäre nämlich ein zweifacher Weg gangbar:

Der erste bestände in der reinen Zusammenstellung und übersichtlichen Anordnung all seiner theoretischen Aussagen über die dichterische Form, in einer Klassifizierung seiner typischen Stil-

---

[17]) Gerard Hopkins, The Cambridge Review 49, p. 49.

[18]) The Poetry of G. M. Hopkins, p. 65 f.

[19]) New Bearings . . ., p. 164 f.

[20]) Die englische Literatur der Gegenwart seit 1870. 2. Bd. Versdichtungen, S. 139. Um so wertvoller ist die verständnisvolle Besprechung und Charakterisierung der Hopkinsbriefe durch den gleichen Verfasser, in: Beiblatt zur Anglia 49 (1938), 78 ff.

[21]) Vgl. u. a. Leavis, New Bearings . . ., p. 161 f., und Read, In Defence of Shelley, p. 138.

[22]) Am besten wohl in den Essays von Gardner, The Wreck of the Deutschland, und Read, G. M. Hopkins.

figuren, seines Wortschatzes, seiner Bilder usw. Das wäre der Weg der Katalogisierung, der zwar den Vorteil der Vollständigkeit hätte, im Grunde aber den Kern dieser aufgeschlossenen, mit jeder Faser lebendigen dichterischen Persönlichkeit gar nicht berührte.

Der andere Weg würde aus dem Ganzen seiner Dichtung und seiner theoretischen Bemerkungen das herauszuarbeiten suchen, was dem Dichter, bewußt oder unbewußt, vordringlich war, was wenigstens gefühlsmäßig im Vordergrunde all seines Bemühens stand. Mit anderen Worten: er würde es darauf ablegen, nicht die Form als ein Absolutum aufzufassen, sondern die i n n e r e n I m p u l s e aufzuspüren und aufzudecken, die solche sprachliche Formung mit all ihrer Mannigfaltigkeit ins Dasein drängten.

Dieser zweite Weg soll hier beschritten werden, ohne indes den ersteren, wo sich die Notwendigkeit ergeben sollte, ganz zu meiden. Aber es bedarf noch einer weiteren Klarstellung.

Das Thema „Germanisches Formgefühl bei Gerard Manley Hopkins" will nicht besagen: äußere Anknüpfung an die dichterische Welt der alten Germanen — die Hopkins übrigens ziemlich unbekannt war —, nicht: Vorliebe für altgermanische Stilmittel, die gleichsam wie Antiquitäten gesammelt und in das eigene Werk eingebaut werden. Was vielmehr mit dem Ausdruck „Germanisches Formgefühl" ausgesagt werden soll, deutet eher in die Richtung einer ästhetischen Kategorie.

Die lange und eingehende Beschäftigung mit dem Werke Hopkins' hat nämlich eine anfängliche Vermutung zu immer stärkerer Überzeugung werden lassen, daß wichtige Eigenheiten und Einmaligkeiten dieses Dichters in eine ganz bestimmte Richtung weisen: das Erwachen und Aufbrechen eines Ausdrucks- und Formwillens, der im wesentlichen dem entspricht, aus dem die altgermanische Dichtung erwuchs; ein Empordrängen wesentlich gleicher Impulse, gleicher Ausdrucksgewalt und einer gleichen Freiheit in der Formbehandlung, freilich im Sprachmilieu, Sprachschatz und Sprachkörper des neunzehnten Jahrhunderts; eine Formgebung, die weithin von ganz andern Voraussetzungen ausgeht, als die der Zeitgenossen, und bei der man gerade deshalb von einer inneren Verwandtschaft mit dem arteigenen Formgefühl der alten Germanen sprechen darf.

II. Das germanische Formgefühl.

Seit Heuslers lichtvoller Darstellung der altgermanischen Dichtung und seiner umfassenden deutschen Versgeschichte, die für die Frühzeit den ganzen germanischen Raum einbezieht, läßt sich das germanische Formempfinden verhältnismäßig eindeutig umreißen. Nur die Wesenszüge sollen im folgenden kurz zusammengestellt werden.

Ein unbändiger Ausdruckswille steht als letzte treibnde Kraft hinter aller germanischen Dichtung. Im gesprochenen Wort und in der Art, wie es gesprochen wird, soll das, was den Dichter innerlich bewegt, möglichst ganz und echt zum Ausdruck kommen, soll als gesprochenes Wort und durch die Art, wie es gesprochen wird, andern wieder zum Erlebnis werden. Germanische Dichtung war daher stets Vortrags-Sprachkunst, einzig auf das lebendige Wort hin geschaffen.

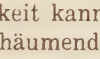
Diesem Ausdruckswillen im lebendigen Wort konnte eine rhythmische Form nur dann annehmbar sein, wenn sie sich als ein Instrument darbot, das auf die ganze Vielfalt seelischer Stimmungen, auf Feierlichkeit und erregten Schwung, auf Leidenschaft und Ruhe, auf geheimnisvolle Ahnung und nüchterne Tatsächlichkeit in gleicher Weise eingestimmt werden konnte. Eine Form, die das als wichtig Empfundene mit dem ganzen Nachdruck des Erlebens darstellen, ebenso aber auch das Unwichtige als solches behandeln konnte. Diese rhythmische Form war der germanische Stabreimvers; ihr Ziel: „Ausdruck, die kenntliche, vielsagende Schallgebärde“[23]).

Es ist hier nicht der Ort zu zeigen, wie der Stabreimvers eigentlich ganz in der gesonderten Entwicklungslinie der germanischen Sprachenfamilie liegt, die mit ihrer Festlegung des Haupttones auf die wesentliche, die Stamm-Silbe bereits einen starken Zug zur Intensität und zur Darstellung und Ausprägung des Wesentlichen verrät.

Der gleiche Zug offenbart sich im germanischen Vers, der gerade dadurch sich von allen andern Versarten unterscheidet, daß er die gewichtigen, sinngeladenen und darum wesentlichen Silben „über die Fläche hinausreißt“[24]). „Eine zwingende Tendenz zur Wirkung macht

[23]) Heusler, Altgermanische Dichtung, S. 32.
[24]) A. a. O. 31.

sein Wesen aus. Diesem Zweck aber dient das fühlbare Streben, durch rhythmische Mittel das Wesentliche des Wort- und Satzsinnes herauszuholen; auf der Grundlage des Gehaltes sollen sich rhythmische Gipfel wölben"[25]). Sinn- und Akzentgipfel fallen in diesem Rhythmus unweigerlich zusammen. Von Gipfel zu Gipfel schreitet er voran, und dem Nachdruck entsprechend, mit dem er sie heraushebt — Stab und Wortakzent decken sich und verstärken einander —, läßt er das minder Wichtige in die Senkung gleiten. Das Tal, das sich von einem Gipfel zum andern hinüberschlingt, kann mit Senkungssilben beliebig gefüllt sein, gerade so wie Sinn und Gehalt es jeweils erfordern. Oder anders: jeder Gipfel leitet einen Sprechtakt ein, der zwar ein feststehendes Zeitmaß hat (4/4 Takt), der aber in seiner Silbenzahl, theoretisch gesehen, an keine feste Norm gebunden ist. Er kann von der einen sinn- und tonschweren Silbe ganz ausgefüllt sein wie in jenem Vers des Hildebrandsliedes:

miti | Deot|rîche:  [26])

oder in den eindrucksvollen Versen der Hávamál:

Deyr fé, deyia fraendr,
deyr siálfr it sama;
ek veit einn, at aldri deyr:
dómr um dauđan hvern[27]).

Er kann aber, wie in der großen Masse altgermanischer Verse, neben der Hebungssilbe auch eine wechselnde Anzahl von Senkungssilben haben. „Bei solcher Gegensätzlichkeit kann man im germanischen Stil geradezu zwischen Figuren überschäumender Wucht und denen gleichmäßiger Knappheit unterscheiden"[28]).

Das ist die germanische Freiheit in der Takt- und Versfüllung[29]), und es liegt auf der Hand, wie grundsätzlich dies Formgefühl sich von jenem unterscheidet, das den mittellateinischen und romanischen Vers schuf. Bei den Romanen ein gleichbleibender Wechsel von Hebung und Senkung in einem zahlenmäßig festgelegten und damit

---

[25]) Weber, Wolfram von Eschenbach, S. 164.

[26]) Vgl. Heusler, Altgermanische Dichtung, S. 31. Dies Beispiel aus dem Hildebrandslied zeigt zugleich sehr gut den stumpfen Innentakt, der von Paul (Deutsche Metrik, S. 20) als „die Haupteigentümlichkeit des germanischen Versstiles" bezeichnet wird.

[27]) Ausgabe Neckel, S. 28, Strophe 77.

[28]) Weber, Wolfram v. Eschenbach (im Anschluß an Heusler), S. 159.

[29]) Über das verschiedenartige Verhalten der Nord- und Südgermanen in der Taktfüllung vgl. Heusler, a. a. O. 34 f., Deutsche Versgeschichte Bd. I, 288.

jede Lockerung ausschließenden Silbenrahmen, „ein ebenmäßiges auf und ab, eine ruhige Schaukelbewegung . . . großenteils unabhängig vom Prosaton“[30]). Bei den Germanen über einem taktmäßigen Grundmaß eine vielgestaltige Bewegung, in der sich jeweils der „Eigenrhythmus des Prosasatzes“ auslebt[31]). Bei den Romanen das feste, unumgänglich starre Metrum; bei den Germanen ein Rhythmus, der durch die freie Behandlung der Senkungssilben schier unbegrenzte Möglichkeiten der Abwandlung bietet. „Vom atemberaubenden Anschwellen mittels Häufung etwa der Auftaktsilben bis zum ruhigen Gleichmaß infolge Ausgleichs von Hebungen und Senkungen bleiben alle Fälle offen“[32]). Dort das Zählen, hier das Wägen der Silben; dort eine vorliegende metrische Struktur, der sich der Dichter unterordnen muß, hier ein Werkzeug, das sich ihm willig beugt.

Gerade das Wägen der Silben nach ihrem bedeutungsmäßigen und sprachlichen Gewicht, das Ausfüllen des Taktes (wenn der Gehalt es erfordert) mit einer beschwerten Hebung, mit einer einzigen, als ganz wesentlich empfundenen Silbe, verrät den starken Ausdruckswillen und gibt ihm die Mittel in die Hand, die ganze Dynamik des Erlebens und den Kontrastreichtum seelischer Empfindungen sprachlich zu fassen. Kein Hinarbeiten auf „Ebnung, harmonische Schmeidigkeit, sondern auf Steigerung, auf Vergrößerung der Kontraste, die schon in der germanischen Prosa beträchtlich waren“[33]).

Als weiteren Wesenszug dieses rhythmischen Stiles muß man seine Prosanähe bezeichnen. „Seine Basis ist die reale Natur der Sprache; von den unprosahaften, formschönen Gebilden anderer Rhythmentypen keine Spur. Aber über den Alltagsstil hinaus wird die Sprache gerade durch den Rhythmus ins Monumentale gerückt, stilisierend geadelt“[34]). Diese Feststellung ist wichtig, zeigt sie uns doch

---

[30]) Heusler, Altgermanische Dichtung, S. 32. Als krasses Beispiel wird dort angeführt:

ut prófundé laténtiá cernát altá mystériá.

Es ist selbstverständlich, daß der große Dichter, auch wenn er auf den metrischen Schemata der Antike aufbaut, mit Notwendigkeit zu lebensnahem Rhythmus kommt (vgl. Wolfg. Kayser, Vom Rhythmus in deutschen Gedichten, Dichtung und Volkstum 39 (1938), S. 490 ff.); aber sehr häufig wird das nur unter faktischer Preisgabe des metrischen Schemas, etwa der strengen Jambenfolge geschehen können, wie die Beispiele bei Kayser, a. a. O., zeigen.

[31]) Vgl. Heusler a. a. O.

[32]) Weber, Wolfram v. E., S. 164.

[33]) Heusler a. a. O. 32.

[34]) Weber a. a. O. Vgl. Jos. M. Müller-Blattau, Musikalische Studien zur altgermanischen Dichtung, Deutsche Vierteljahresschrift III, S. 539, sowie Paul, Deutsche Metrik, S. 26.

noch einmal, wie natürlich und durch und durch echt solche rhythmische Form im Arteigenen der germanischen Sprachwelt lebt und webt. Gewiß ist sie gestaltet, ist stilisiert, aber doch nur im Sinne einer vornehmen Überhöhung und Intensivierung des Prosarhythmus[35]). Die Wurzel ist wieder die Emphase, der drängende Ausdruckswille.

Noch ein Merkmal germanischer Dichtungssprache muß erwähnt werden: ihr stark nominaler Charakter[36]); nominal nicht bloß durch das tatsächliche zahlenmäßige Vorherrschen nominaler Formen, sondern auch in dem durchgehenden Bemühen, einen großen Inhalt und Gehalt in knappe nominale Formen zu bannen, statt ihn gemächlich und breit als syntaktisch wohlgeformten Satz auszusprechen. In den mannigfachen Wortzusammensetzungen, zumal in der Namengebung, in der das Substantiv nahezu die Alleinherrschaft hat, zeigt dies Bemühen sich am vollkommensten[37]). Stärker als in Namen und in Wortzusammensetzungen läßt sich ein Satz nicht mehr verkürzen oder verdichten. Die Tendenz zur geballten Sagekraft des Stiles, die sich uns bereits in dem Herausreißen der rhythmischen Gipfel offenbarte, letztlich also wieder der germanische Ausdruckswille findet hier immer neue Möglichkeiten, sich auszusprechen.

Die germanische Formbehandlung ist aber nicht Selbstzweck. Ausdruckswille und Formgefühl stehen nur im Dienste des Auszusprechenden, des Erlebten, des Gehaltes. Der Gehalt wird rhythmisch bewegte Sprache. Seine Wandlungen sind spürbar bis in die rhythmische Linie des einzelnen Satzes hinein. „Nichts ist der germanischen Sprache fremder als die Freude am schönen Klang, also an der Kunst als Selbstzweck, nichts ihr so gemäß als eine (hochentwickelte) Übereinstimmung von Form und Gehalt; aus dem Wesen des Darzustellenden folgt ebenso die Energie der Zaubersegen wie die Beobachtungskunst der Spruchdichtungssprache, die Klarheit des eddischen Sittengedichtes oder auf der anderen Seite die eigenartigen Bilder der Rätseldichtung, das Phantasiespiel in den Namenkatalogen, die Gefühlsselig-

---

[35]) Das gilt in erster Linie für den Rhythmus. Aber auch die große syntaktische Freiheit — wobei der natürliche Wortakzent durchgehend gewahrt bleibt — läuft der Prosasprache durchaus parallel (vgl. Schirmer, Gesch. d. engl. Lit., S. 13). Nur im Wortschatz zeigt sich vielfach eine gewisse Prosaferne, eine ‚Entsinnlichung', wie das L. L. Schückung (Untersuchungen zur Bedeutungslehre der angelsächsischen Dichtersprache, S. 6 u. 8 ff.) und Max Deutschbein (Der Sinn des germanischen Neutrums, Dichtung und Volkstum 38 [1937], S. 408) besonders für die angelsächsische Literatur gezeigt haben.

[36]) Jul. Petersen, Werk und Dichter, S. 217.

[37]) Vgl. Heusler a. a. O. 16; R. M. Meyer, Altgermanische Poesie, S. 490; Weber a. a. O. 161 (mit Beispielen).

keit der altenglischen Heldenelegien, die Form der Lausavisur für die Abgeschiedenen und Mythengebilde, oder die Verwandlungssehnsucht im altsächsischen Erlösungsepos wie im Beowulf. Ja, der — wenn auch praktisch im Fluß befindliche — Zeilenstil und Bogenstil findet hier den Schlüssel zu seiner Erklärung“[38]).

Damit sind die Wesensmerkmale germanischen Formgefühls in aller Kürze dargestellt: als Grundkraft der starke Ausdruckswille, der sich im Stabreimvers eine rhythmisch-sprachliche Form von außerordentlicher Schmeidigkeit und Fügsamkeit schafft. Aus natürlichstem Sprachempfinden geboren weisen die Charakteristika dieser Versform immer wieder auf die lebendige Bewegungslinie des gesprochenen, dem Prosaton verhafteten Wortes. Freiheit und Bindung ergänzen einander auf das glücklichste, und gerade in dieser gegenseitigen Zügelung und Ergänzung liegt eine Gewähr dafür, daß die Form Dienerin des Gehaltes bleibt.

---

[38]) Weber, a. a. O., 162.

III. Das Formgefühl bei Gerard Manley Hopkins.

1. Der Ausdruckswille.

In einem Brief aus dem Jahre 1878 berichtet Hopkins dem Freunde R. W. Dixon von seinem siebenjährigen dichterischen Schweigen und von dem Anlaß, der ihn der Dichtung wiederschenkte. Bei dieser Gelegenheit bekennt er:

„I hat long had haunting my ear the echo of a new rhythm which now I realised on paper"[39]).

Dieser neue Rhythmus, der Hopkins in den Jahren des Schweigens verfolgte, ihm gleichsam in den Ohren hämmerte, lange bevor er in *The Wreck of the Deutschland* zum erstenmal Gestalt gewann, ist eine der wichtigsten Voraussetzungen für ein volles Verständnis seiner Dichtung.

Der Ausdruck *haunting my ear* ist bezeichnend. Wohl war Hopkins ganz allgemein überzeugt, daß die wahre Wirkung der Dichtung über das Gehör gehen müsse[40]). Für seine eigenen Gedichte aber hat er das wiederholt und mit sehr großem Nachdruck betont:

„My verse is less to be read than h e a r d, as I have told you before; it is oratorical, that is the rhythm is so"[41]).

„To do the *Eurydice* any kind of justice you must not slovenly read it with the eyes but w i t h t h e e a r s, as if the paper were declaiming it at you"[42]).

„But take breath and read it w i t h t h e e a r s, as I always wish to be read, and my verse becomes all right"[43]).

Coventry Patmore gegenüber sagt er ausdrücklich: „Such verse as I do compose is o r a l, made away from paper, and I put it down with repugnance"[44]).

---

[39]) Letters II, 14.
[40]) Lecture Notes (Note-Books p. 229).
[41]) Letters I, 46.
[42]) Letters I, 51 f. Gemeint ist das Gedicht *The Loss of the Eurydice*, Poems 17.
[43]) Letters I, 79; vgl. auch a. a. O. 157 und 246.
[44]) Letters III, 231.

Mit Widerwillen! — wohl deshalb, weil mit der Loslösung vom gesprochenen oder als gesprochen empfundenen Wort — und jede schriftliche Fixierung ist eine solche Loslösung — der Klangcharakter verblassen und der eigentümliche rhythmische Schwung verebben muß, wenn er nicht durch den mündlichen Vortrag wieder geweckt wird.

In solchen Äußerungen zeigt sich bereits ein starker Ausdruckswille, dem es auf die Wirkung des lebendigen Wortes ankommt, und in der Gesamtcharakteranlage unseres Dichters erscheint dieser Ausdruckswille als ein ganz bedeutsames Element[45]). Neben der Eigenprägung *inscape*[46]) wird man in Hopkins' Sprachschatz kaum ein anderes Wort finden, das in der Art und Vielfalt, mit der es gebraucht wird, für seine innere Haltung so bezeichnend wäre, wie das Wort *stress*. In seinen Briefen begegnet es wiederholt; häufiger noch in den Tagebüchern und Prosaschriften. Selbst in seiner Dichtung findet es sich an ganz bezeichnenden Stellen[47]). Die Vorliebe für dies Wort *stress* offenbart eine innere Richtung auf das Wesentliche, auf den hintergründigen Sinn, zugleich aber auch auf ein Unterstreichen und Herausarbeiten dieses Sinnes über die Ebene des Landläufigen und Alltäglichen.

Der Drang zum *stress*, dieser Ausdruckswille ist die treibende Kraft für Hopkins' rhythmisch-sprachliche Formgebung; das dichterische Erlebnis soll echt und ungeschmälert Sprache werden.

2. Sprungrhythmus und sprachliche Formung.

Hopkins' Jugenddichtung liegt rhythmisch noch ganz in der Linie des traditionellen Verses mit fester Silbenzählung. Die wenigen erhaltenen Gedichte jener Zeit erwecken den Eindruck, als habe der

---

[45]) Vermutlich gibt es in der englischen Literatur der letzten Jahrhunderte keinen Dichter, bei dem es so wichtig wäre wie bei Hopkins, ihn seine Dichtungen selbst vortragen zu hören. In seinen Briefen finden sich bisweilen genauere Anweisungen für die Rezitation bestimmter Gedichte, etwa Letters II, 246 für Poems 32. In den Niederschriften seiner Dichtungen fügte er besondere Vortragszeichen ein, wie die Photokopie von Harry Ploughman (Letters I, 262) gut zeigt. — Übrigens erhoffte auch Coventry Patmore durch Hopkins' mündlichen Vortrag in ein inneres Verhältnis zu seiner Dichtung zu kommen (vgl. Letters III, 207).

[46]) Über die Bedeutung des *inscape* vgl. unten S. 57, Fußnote 126.

[47]) Vgl. u. a. Poems 30/23, 43, 37 sowie ‚The Wreck of the Deutschland', Strophen 2, 5 und 6. In die gleiche Richtung weist übrigens sein Bekenntnis: „I have the passion for explanation . . .!" (Letters I, 275). Daneben ist bemerkenswert der häufige Gebrauch der Bildung *instress* als Ausdruck eines ganz persönlich erfahrenen Eindruckes jener Dinge, auf die seine Naturschau ausgeht (vgl. die Indices in Letters II, III und Note-Books unter *instress*).

Dichter sich noch nicht gefunden[48]). Dichtung scheint in diesen Jahren bei ihm noch eine Angelegenheit der Oberfläche zu sein, spielerisch leicht hingeworfen, weit ausholend, ohne jene Kraft der Verdichtung, der zwingenden Hinordnung auf das Wesentliche, die seinem späteren Dichtertum in so hohem Grade eignet. Das Urteil Downeys über diese Jugendleistungen: „they are so far removed from the Hopkins that they can hardly be considered even as a phase in his development"[49]), entspricht durchaus den Tatsachen.

Es folgt die lange Schweigezeit, diese im wahren Sinne 'schöpferische Pause', in der ihn die Ahnung und allmähliche Gewißheit eines neuen, ausdrucksvolleren Rhythmus überkommt. Hopkins nennt ihn den Sprungrhythmus (sprung rhythm)[50]).

Noch einmal mag hier auf das Bezeichnende jener Worte — I had long had haunting my ear the echo of a new rhythm — eingegangen werden. Haunting my ear: darin spricht sich der Muß-Charakter dieses neuen Rhythmus aus. Rückblickend bekennt Hopkins in diesen Worten, daß der Sprungrhythmus ungebeten und unerwartet in sein Leben eingedrungen sei; also nicht auf Grund angestrengten Suchens, auch nicht als das Geschenk eines glücklichen Zufalls, sondern wie ein unheimliches, quälendes Etwas, das ihn umschwirrt und verfolgt und erst dann ihn zur Ruhe kommen läßt, als er all das Bedrängende zum erstenmal in *The Wreck of the Deutschland* sich vom Herzen schreibt. All die angestaute Kraft jener sieben stillen Jahre bricht damals mit elementarer Gewalt durch. Am Anfang dieser zweiten Periode dichterischen Schaffens ist der Hopkins im wesentlichen fertig.

Es ist wichtig, den Sprungrhythmus als ein echtes Grunderlebnis von jeder Form von Erfindung oder Entdeckung abzugrenzen. Das theoretische 'System', das Hopkins später in verschiedenen Fassungen niederschrieb, könnte einen leicht über diese Tatsache hinwegtäuschen. Aber wenn er in seinen Briefen an Bridges und Dixon und zuletzt, auf des ersteren Bitten, in seiner Preface[51]) mit den üblichen metrischen Begriffen arbeitet, wenn er von Versfüßen spricht, die sich ergeben, von Trochäen, Daktylen und ersten Päonen, wenn er schließlich eine Reihe fester Gesetzlichkeiten auf-

---

[48]) Die Jugenddichtungen sind im Appendix zur zweiten Auflage der Poems, längere Versproben aus den Jugendtagebüchern in den Note-Books (p. 4—53) abgedruckt.

[49]) A Poem not understood (The Virginia Quarterly Review XI [1935], 517).

[50]) Der Sinn dieser Bezeichnung wird sich weiter unten S. 39, Fußnote 99, klären.

[51]) Poems p. 3 f.

stellt, so lassen sich dafür sehr vernünftige Gründe ausfindig machen: es galt, den genannten Freunden in der Sprache ihrer eigenen Kategorien und Begriffe eine rhythmische Welt nahezubringen, die von der traditionellen — also auch der ihrigen — so auffallend abstach; und zugleich konnte er dem Vorwurf zu großer Freiheit, Freizügigkeit oder gar Willkür auf diese Weise von vornherein die Berechtigung nehmen[52]). Für das Verständnis und den Genuß seiner Gedichte wären so umfängliche theoretische Ausführungen kaum nötig gewesen. Daß sie ihm selbst problematisch erschienen, beweist eine Bemerkung, die er einmal an den Schluß einer längeren Darstellung des Sprungrhythmus setzte:

„But all I have said is of course showing you the skeleton or frayed anatomy, you will understand more simply and pleasantly by verses in the flesh"[53]).

Hopkins hat in seiner zweiten Periode, die uns in dieser Arbeit allein beschäftigt, nicht bloß den Sprungrhythmus angewandt. Da dieser aber seine eigentliche Leistung darstellt, bildet er hier — wenigstens in rhythmischer Hinsicht — den Kern der Frage nach seinem Formgefühl.

a) Das Grundgesetz des Sprungrhythmus.

Worin besteht nun das eigentlich N e u e dieses 'neuen' Rhythmus? Was unterscheidet ihn von den traditionellen Rhythmen? Aus Hopkins' eigenen Äußerungen soll hier das wesentliche Grundgesetz angeführt werden:

„Its principle is that all rhythm and all verse consists of feet and each foot must contain one stress or verse-accent: so far is common to it and Common Rhythm; to this it adds that the stress alone is essential to a foot and consequently two or more stresses may come running, which in common rhythm can, regularly speaking, never happen. But there may and mostly there does belong to a foot an unaccented portion or 'slack': now in common rhythm, in which less

---

[52]) Vgl. Letters I, 45 f. Daß der Altsprachler Hopkins nicht leicht von den metrischen Begriffen und Bezeichnungen seiner Oxforder Studienzeit loskommt, selbst wo er sie *de facto* über Bord wirft, darf allerdings auch nicht vergessen werden.

[53]) Letters II, 23. Vgl. auch das Urteil H. Reads: „But there can be no possible doubt — and it is important to emphasize this — that the rhythm of Hopkins' poems considered individually, was i n t u i t i v e in origin — ... The theory was invented later to justify his actual powers" (In Defence of Shelley, p. 124 f.) und die Bemerkung Patmores in einem Brief an Bridges: „He (d. h. Hopkins) assures me . . . that he did n o t write them from preconceived theories" (Letters III, 205, note 1).

is made of stress, in which less stress is laid, the slack must be always one or two syllables, never less than one and never more than two, and in most measures fixedly one or fixedly two, but in sprung rhythm, the stress being more of a stress, being more important, allows of greater variation in the slack, and this latter may range from three syllables to none at all regularly . . . But for particular rhythmic effects it is allowed, and more freely than in common rhythm, to use any number of slack syllables, limited only by ear"[54]).

Kürzer gesagt: „To speak shortly, it consists in scanning by accents or stresses alone, without any account of the number of syllables, so that a foot may be one strong syllable or it may be many light and one strong"[55]).

Am prägnantesten: „This then is the essence of sprung rhythm: one stress makes one foot, no matter how many or few the syllables"[56]).

Das Grundgesetz ist demgemäß denkbar einfach. Der sprungrhythmische Vers rechnet weder mit einem zahlenmäßig festgelegten Silbenrahmen, noch mit der Aufeinanderfolge gleichgebauter Versfüße. Was er allein voraussetzt, ist eine bestimmte Zahl von Sprech- oder Verstakten, deren jeder so gefüllt, so individuell gestaltet werden kann, wie es dem Gehalt jeweils entspricht. Der *stress*, die betonte Silbe ist das wesentliche des Sprechtaktes, gibt ihm recht eigentlich erst das Dasein: one stress makes one foot. Der Takt kann von dieser einen tonschweren Silbe ganz ausgefüllt sein. Er kann aber neben ihr auch eine Anzahl von unbetonten Silben haben. In dem Vers:

„O his ˌ nímble ˌ fínger, his | gnárled | grip" | (p. 35)

schließt sich dem Auftakt ein zweisilbiger und ein dreisilbiger Takt an, während die beiden letzten Takte je nur die eine Hebungssilbe enthalten. Aus diesem Beispiel läßt sich bereits erkennen, wie der rhythmische Gang von Takt zu Takt wechseln kann, so daß die einzelnen Verse eines sprungrhythmischen Gedichtes trotz gleicher Taktzahl in ihrem Bau sehr stark voneinander abweichen können.

Sehr klar zeigt sich diese Freiheit des Baues in *The Wreck of the Deutschland*[57]). Das Gedicht besteht aus 35 achtversigen Strophen mit je 3 Dreitaktern (im ersten Teil, d. h. Strophe 1—10: je 1 Zweitakter und 2 Dreitaktern), 2 Viertaktern, 2 Fünftaktern und 1 Sechs-

---

[54]) Letters II, 39 f.
[55]) Letters II, 14.
[56]) A. a. O.
[57]) Poems pp. 11—23.

takter als Versen. Die genaue Untersuchung ergab, daß die Länge der zweitaktigen Verse zwischen 4 und 6 Silben variiert, der dreitaktigen zwischen 5 und 12, der viertaktigen zwischen 5 und 16, der fünftaktigen zwischen 9 und 24, der sechstaktigen zwischen 9 und 23 Silben. So groß ist die Labilität und Wandelbarkeit dieses Rhythmus[58]).

Wichtiger aber ist, und das kann nur der lebendige Vers zeigen, wie mit dieser Wandelbarkeit eine viel größere Anpassung an den Gehalt möglich ist. Von den sechstaktigen Versen der *Deutschland* sollen einige als Beispiele dafür herangezogen werden. Schon Gardner machte darauf aufmerksam, daß in diesen 35 Versen keine zwei genau gleichgebaut sind[59]). Aber erstaunlicher als diese *rhythmic flexibility*[60]) ist der ideale Einklang zwischen Rhythmus und Gedanklichkeit. Die innere Atmosphäre, von der jede Strophe erfüllt ist und die sich vorwiegend im Rhythmus kundgibt, wird in diesen abschließenden Sechstaktern gewöhnlich zusammengefaßt und zum Ausklang gebracht.

„Óver a|gáin I | féel thy | fínger and | find | thée“ | (p. 11).

Der ruhige Gang dieses Verses mit seiner leichten rhythmischen Ballung in den beiden letzten Takten entspricht gut dem Gehalt der ersten Strophe, die mit einer Mischung von tiefer Feierlichkeit und nüchterner Feststellung einsetzt, dann aber die bange Frage nach erneuter, leidvoller Begegnung mit dem Schöpfer aufgreift.

Damit vergleiche man den Vers, der die elfte, die Totentanzstrophe abschließt:

„The | sóur| scýthe | cringe and the | bléar | sháre | cóme“ | .

In dem Nachdruck und in der verweilenden Eindringlichkeit der akzentuierten Einsilberfolge gibt er das erschütternd Tragische der vorangehenden Verse klanglich, rhyhtmisch noch einmal wieder.

Als Kontrast sei neben diesen beherrschten, zugleich aber tiefeindringlichen rhythmischen Gang der unruhige Lauf des 31. Sechstakters (p. 21) gestellt:

---

[58]) Ähnlich liegen die Verhältnisse in den anderen sprungrhythmischen Gedichten. Nur einige Beispiele: *The Windhover* (Fünftakter) 9—16 Silben; *Hurrahing in Harvest* (Fünftakter) 8—16 S.; *Duns Scotus' Oxford* (Fünftakter) 9—16 S.; *Henry Purcell* (Sechstakter) 12—19 S.; *Spelt from Sybil's Leaves* (Achtakter) 16—22 S.; *Harry Ploughman* (Fünftakter) 10—16 S.; *That Nature is a Heraclitean Fire* (Sechstakter) 10—20 S.; *The Loss of the Eurydice* (Dreitakter) 5—9 S. (Viertakter) 6—12 Silben usw.

[59]) The Wreck of the Deutschland, in: Essays and Studies Vol. XXI, p. 131.

[60]) A. a. O.

„Stártle the poor sheep | báck! is the | shípwrack then a | hárvest, does | témpest carry the | gráin for thee?“

Er enthält 23 Silben gegenüber den 9 des vorigen Beispiels. Fast überstürzen sich die Worte in atemloser Hast. Nur die Akzentsilben ragen heraus. Alles andere geht gleichsam unter in der Eile des Fragens.

Die 28. Strophe (p. 20) zeigt den Übergang von dem erregten Durcheinander der Schiffbrüchigen zur gelassenen Ruhe und Sicherheit in Gott auf seiten der Heldin, einer Sicherheit der Empfindung und der ganzen inneren Haltung, die in dem ausgeformten, majestätischen Klang des abschließenden Sechstakters ihren fühlbaren Ausdruck findet:

„Let him | ríde her | príde, on his | tríumph, de/spátch and have | dóne with his | dóom there.“

Neben der seltsamen Eindringlichkeit des Verses:

„For | léttering of the | lámb's | fléece, | rúddying of the | róse | fláke“ | (p. 18),

der die gleiche rhythmische Linie zweimal hintereinander ansetzt, steht die Schlichtheit des andern:

„Hást thy | dárk de/scénding and | móst art |méerciful | thén“ (p. 14).

Beide entsprechen dem inneren Erlebnis der Strophen, die sie beschließen.

Vielleicht wäre es besser, statt dieser aus ihrem Zusammenhang gelösten Einzelverse ein ganzes, im Sprungrhythmus gehaltenes Gedicht zu zitieren, etwa den *Windhover*[61]), und darin das Ineinander von Rhythmus und Gedanklichkeit zu zeigen. Aber auch da würde sich ergeben, was in diesen Beispielen andeutend gezeigt werden sollte, daß die verschiedenartigen rhythmischen Linien keiner Willkür entspringen, sondern dem bewußten Wollen, in wirksamster Weise den Gehalt Wort werden zu lassen.

Auch in metrischer Hinsicht herrscht keine Willkür, sondern die Einheit von Bindung und Freiheit. Bindung: in der festgelegten Taktzahl des Einzelverses. Freiheit: in der individuellen Ausgestaltung des Einzeltaktes. Um dieser Freiheit nicht ganz zu verfallen, hat Hopkins die Höchstzahl der Silben für eine Taktfüllung mit vier festgesetzt. Aber für besondere Wirkungen ließ er bisweilen eine größere Zahl zu[62]).

---

[61]) Es wird unten (S. 33) in anderem Zusammenhang ganz zitiert.
[62]) Vgl. Author's Preface, Poems p. 3 f. und Letters II, 39 f.

Mit Ernst und Nachdruck hat er sich denn auch gegen den von Bridges erhobenen Vorwurf der *licence,* der Willkürfreiheit gewandt. In einem Brief an ihn schreibt er einmal: „Only remark, as you say that there is no conceivable licence I should not be able to justify, that with all my licences, or rather laws, I am stricter than you and I might say than anybody I know“[63]). Und noch einmal: „So that I may say my apparent licences are counterbalanced, and more, by my srictness“[64]).

Diese *strictness* ist nicht zu verstehen als die Strenge einer von außen aufgezwungenen starren Regel, die einem erträumten oder willkürlich erfundenen Kunstideal entspräche. Vielmehr handelt es sich um die Strenge des Gehorsams gegen die innere, wesensmäßige Gesetzlichkeit der englischen Sprache[65]), und zwar der gesprochenen, also lebendigen Sprache, die nicht eingezwängt und nicht vergewaltigt werden darf. In diesem Sinne wird auch das seltsam anmaßend klingende Wort Hopkins zu verstehen sein: „In fact all English verse, except Milton's, almost, offends me as ‚licentious‘“[66]).

So läßt bereits die Betrachtung des bloßen Grundgesetzes ahnen, wie große Möglichkeiten im Sprungrhythmus liegen, den Forderungen eines starken Ausdruckswillens natürlich und ungezwungen zu entsprechen.

---

[63]) Letters I, 44.

[64]) Letters I, 45.

[65]) Interessant ist in diesem Zusammenhang die bezeichnende Begründung seiner Hochschätzung John Drydens (gegenüber dem negativen Urteil, das Bridges in einem Brief an ihn ausgesprochen hatte). Er sagt in der Antwort an Bridges: „I can scarcely think of you not admiring Dryden without, I may say, exasperation. And my style tends always more towards Dryden. What is there in Dryden? Much, but above all this: he is the most masculine of our poets; his style and his rhythms lay the strongest stress of all our literature on the naked thew and sinew of the English language . . .“ (Letters I, 267 f.).

[66]) Letters I, 45. — Daß er Milton hier ausnimmt, überrascht nicht und beweist nur, daß dem obigen Urteil der rhythmische Eindruck zugrunde liegt. Im Rhythmus des *Paradise Regained,* besonders aber des *Samson Agonistes* sah er den Vorläufer seines eigenen, gleichsam den unentwickelten Sprungrhythmus. Hopkins nannte ihn ‚kontrapunktischen‘ Rhythmus und meinte, Milton habe um dessen Entwicklungsfähigkeit gewußt, habe aber aus bestimmten Gründen diesen letzten Schritt nicht getan! Vgl. Letters I, 45; II, 15 und Author's Preface, Poems p. 3 f., sowie Rob. Bridges, The Prosody of Milton. Näheres über Hopkins' Gebrauch des kontrapunktischen Rhythmus bei H. Read, Gerard Manley Hopkins. In: In Defence of Shelley.

b) Der Wirklichkeitscharakter seiner sprachlich-rhythmischen Formung.

Hopkins' Ausdruckswille wurde beherrscht und geleitet von einem tiefen Wirklichkeitssinn, d. h. von einer Wirklichkeitsnähe und einem absoluten Ernstnehmen dessen, was er unter der Hand hatte. Wenn Robert Bridges trotz aller seiner Bedenken mit Nachdruck hervorheben mußte: „This poet is always serious"[67]), so bestätigte er damit nur die Erfüllung eines Grundanliegens, das sein Dichterfreund Hopkins im Herzen trug: *seriousness* und *reality*. Drei Jahre vor seinem Tode hatte ihm dieser geschrieben: „A kind of touchstone of the highest and most living art is seriousness; not gravity but the being in earnest with your subject — reality"[68]).

Mit dem Ernst und der Natürlichkeit dieses Ausdruckswillens war der Gebrauch unnatürlicher Sprachmittel unvereinbar. Schon seine Auffassung von der poetischen Sprache stand dagegen. Von ihr sagte er einmal:

„For it seems to me that the poetical language of an age should be the current language heightened, to any degree heightened and unlike itself, but not an obsolete one. This is Shakespeare's and Milton's practice and the want of it will be fatal to Tennyson's Idylls and plays, to Swinburne, and perhaps to Morris"[69]).

Und in dem gleichen Zusammenhang:

„So also I cut myself off from the use of ere, o'er, wellnigh, what time, say not (for do not say), because, though dignified, they neither belong to nor ever could arise from, or by the elevation of, ordinary modern speech"[70]).

Beide Zitate weisen in die gleiche Richtung. Dichtungssprache soll nach Hopkins keinen unabhängigen Sprachtyp darstellen, mit unabhängig-eigenen Lebensgesetzen und eigenem Wortschatz. Vielmehr soll sie eine Erhöhung (heightened, elevation) der ‚current language', des ‚ordinary modern speech' sein, d. h. der lebendigen, von Mund zu Mund, von Mensch zu Mensch laufenden, geläufigen Sprechweise. Wie bei organischen Veredelungen die ursprünglichen Lebensgesetze nicht aufgehoben, sondern geordnet, gesteigert, erhöht werden, so soll Dichtungssprache trotz ihres edleren, stilisierteren Charakters doch nur die natürliche Entwicklung und Steigerung der Umgangssprache darstellen, soll zwar auf höherer Ebene, aber doch in der

---

[67]) Editor's Notes, Poems p. 96.
[68]) Letters I, 225.
[69]) Letters I, 89.
[70]) Letters I, 89.

gleichen Linie gehen wie sie. Kurz: die Sprache der Dichtung soll ihren Ursprung und ihre Abhängigkeit von der lebendigen Umgangs- und Alltagssprache nicht verleugnen.

In diesem Sinne verstanden, ist Hopkins' poetischer Sprache eine starke Prosanähe eigen, sowohl in ihrer Wortwahl und stilistisch-syntaktischen Gestaltung, wie in dem Ganzen ihrer rhythmischen Bewegung; eine Feststellung, die in den folgenden drei Abschnitten näher begründet werden soll.

α) *Wirklichkeitscharakter seiner Wortwahl.*

Hopkins' Wortwahl soll hier nur insoweit betrachtet werden, als sie diesen Wirklichkeitscharakter seines Ausdruckswillens erkennen läßt[71]). Bridges gegenüber klagt er einmal, er habe sich durch eigene Schuld das Dichten so mühsam (laborious) gemacht[72]). Ein Grund für solche Schwierigkeit mag gerade in dem Ernst seiner Wortwahl zu suchen sein. Bezeichnend dafür ist Hopkins' Antwort auf eine Kritik Bridges' an seiner Dichtung *The Leaden Echo and the Golden Echo* (Poems p. 54 f.). Er schreibt:

„Of course I do and must pay attention to your criticism on the *Echos* and everything else. I am however somewhat dismayed about that piece and have laid it aside for a while. I cannot satisfy myself about the first line[73]). You must know that words like charm and enchantment will not do: the thought is of beauty as of something that can be physically kept and lost and by physical things only, like keys; and then the things must come from the *mundus muliebris*; and thirdly they must not be markedly oldfashioned. You will see that this limits the choice of words very much indeed. However I shall make some changes. Back is not pretty, but it gives that feeling of physical constraint which I want"[74]).

---

[71]) Die systematische Untersuchung seines Wortschatzes ist Gegenstand einer holländischen Dissertation (Amsterdam), die gegenwärtig in Arbeit ist.

[72]) Letters I, 66.

[73]) Die ersten beiden Verse dieses Gedichtes lauten:

„How to keep — is there any any, is there none such, nowhere known some, bow or brooch or braid or brace, lace, latch or catch or key to keep

Back beauty, keep it, beauty, beauty . . . from vanishing away?" (p. 54).

[74]) Letters I, 161 f. Vgl. dazu den Grundsatz der Imagists: „To employ always the exact word, not the nearly exact" (G. Hughes, Imagism and the Imagists, p. 39).

In solchen Bemerkungen, und sie sind nicht vereinzelt, offenbart sich die Gewissenhaftigkeit und die Natürlichkeit eines Ausdrückswillens, der bestrebt ist, möglichst alle Schattierungen des eigenen Empfindens und Erlebens ins Wort zu bannen, und der sich dabei doch Sorge macht, das gewählte Wort möchte einer zu zeit- und alltagsfernen Sphäre entnommen sein.

Als Ganzes betrachtet läßt seine Wortwahl auf eine große Vorliebe für solche Ausdrücke schließen, die von ihrem Alltagsgebrauch her deutliche und vertraute Assoziationen wecken und in der Kürze oder Wucht ihres Klanges eine starke Erlebnisnote in sich tragen[75]). Die folgenden Übersichten, die eine Auswahl darstellen, sollen das in nüchterner Zusammenstellung beweisen:

Hauptwörter:

Babble, bale, barrack, barrel, barrow, bass, bead, beam, beast, beat, bend, bevy, billow, blast, blight, blood, blow, blot, bole, bone, boon, borough, bow, bower, bowl, brace, braid, brand, brawn, breaker, brier, brine, brink, brooch, broth, brow, buck, bugle, burl, burly (= burliness), burn, burnish, burst.

Call, catch, chance, charge, chevy, chieftain, churl, cliff, clough, cluster, coffer, coil, cold, comb, coop, corpse, counter, couple, crash, crease, crew, crisp, crust, cue, curl, curse, cusp.

Dare, darling, dazzle, decay, delve, den, dene, ding, dip, doom, dough, dread, drift, drop, dust, drudgery, duty.

Fallow, fang, feature, fell, fit, flange, flank, flash, flesh, fling, flitch, flock, flood, flue, foam, foil, fold, folk, force, frame, fray, freshness, fringe, froth, frown, fur, furl, furrow.

Gain, gang, gaze, gear, gift, girth, glance, glee, globe, gloom, glow, glue, gnarl, grain, grief, groan, groin, growth, guess, guilt, gush, gust.

Havoc, hide, hood, hurdle, hurl.

Lace, lad, latch, lease, leasure, liar, lingerer, listener, loop, lot, lurch.

Make, march, mark, mask, mastery, matchwood, mate, meal, meat, mess, messenger, mock, moisture, mole, morsel, mould.

Nail, navvy, neck, niche, noise, nook.

Pack, pain, paling, pang, patch, peal, peel, pence, perch, pillow, pitch, plait, plea, plod, plough, plumage, plunder, pool, potsherd, prey.

Rabble, race, rack, raft, range, rail, rank, rack, reel, rebel, rein, rescue, revel, rib, ride, rind, ring, riot, roar, robbery, robe, rod, romp, roughcast, round, rout, ruck, ruin, rush, rut.

Sack, sake, salt, sandal, sash, scaffold, scope, score, scourge, scull, shame, shank, share, sheath, shell, shilling, shoal, shock, shout, sieve, sinew,

---

[75]) Vgl. hierzu M. Deutschbein, Neuenglische Stilistik §§ 25 u. 33 f.

skiff, skill, skirt, slake, slip, smart, smell, smother, smudge, snatch, sod, sot, spark, spell, spool, spoon, squall, squat, staff, stipple, stook, strain, strand (= Seilstück), stride, strife, stroke, surf, sweat, sweep, sweet, swerver, swoon.

Tackle, tar (= Seemann), task, taste, thew, thicket, thigh, thong, thoroughfare, thrall, throe, throng, thunder, tide, timber, toil, tool, tomb, top, toss, toy, trade, trampler, trash, treat, trick, trickle, trim, tuft, turmoil, turn.

Waist, walk, wallow, wear, weed, whet, wharf, wheel, while, whitewash, whorl, wildness, wilderness, wince, winch, winding sheet, wisp, wit, wool, worm, wrack, wreck, wrinkle, wrong.

Zeitwörter:

Babble, baffle, ban, bar, barrel, bask, batter, beam, beat, beetle, blast, blazon, bleach, blear, blink, blot, blow, blur, bluster, brace, braid, brandle, brave, brawl, breed, bridle, brim, brood, bruize, brush, buckle, burn, burnish.

Cap, carry, carve, cast, catch, charm, charge, cheer, clasp, clinch, cloy, clutch, coil, coo, cool, cope, cramp, creep, crouch, crowd, crumble, crush, cry, curb, curd, curse.

Dart, dandle, darkle, dash, dazzle, deal, delve, ding, distil, dither, doff, dog, doom, drain, dress, drive, droop, drop, drown, dwindle.

Fade, fag, fail, fan, fancy, fash (dial.), fasten, feast, feature, feed, fetch, fettle (dial.), fight, fill, fire, flash, flaunt, fleet, flinch, fling, float, flush, foil, fold, fool, foot, forge, founder, frame, fret, frock, frown, fume, furl.

Gall, gambol, gash, gasp, gather, gaze, girdle, glean, glitter, gnarl, gnash, grasp, grate, grieve, grind, grope, gully, gush.

Hack, halve, handle, hang, haunt, hawl, heap, heave, heed, helter, hew, hide, hie, hoard, hover, huddle, hug, hurl (12mal).

Lace, lag, lance, lap, lash, latch, lean, leap, lift, linger, loathe, lock, loom, loop, lull, lush.

Mantle, mask, match, mend, mingle, molest.

Pack, pair, parch, pare, pash (dial.), peal, pelt, pen, pick, piece, pine, pitch, plead, plod, plot, plunge, ply, press, push.

Quail, quell, quench.

Race, rack, ramble, ramp, rank, rankle, reave, rear, reck, reckon, reel, reeve, rifle, ringe, rinse, rip, rive, roam, roar, roll, rope, root.

Sally, scan, scant, scatter, scoop, score, scroll, sear, second, seethe, shake, share, shear, sheathe, shed, shoot, shriek, sidle, sift, singe, size, slogger (= slog), smear, smoulder, soar, sound, sour, spare, speed, spill, spell, spend, squander, squeeze, stain, stalk, stanch, starch, startle, stead, steal, steep, steer, step, stir, stoop, storm, strain, stress, stride, strike, string, strive, suck, swarm, swarthe, sway, swear, sweat, sweep, swell, swing, swirl.

Taint, tamper, taste, tear, tease, teem, tender, thin, thrill, thrive, throng, throttle, thrust, thwart, tie, tinge, toil, tongue, torment, tread (= crush with feet), trench, trickle, trip, truckle, trumpet, trundle, twist.

Waft, wag, wallow, wane, warble, waste, watch, wattle, wave, weary, weigh, well, whelm, whirl, wield, wince, wind, wither, word, wrap, wreck, wrestle, wring (9mal), wrong.

Was besagen diese Übersichten? Die Wörter sind aus ihrem lebendigen Zusammenhang gerissen. Das mindert vielleicht ihre Eindruckskraft.

Trotzdem läßt ihr Nebeneinander überzeugend erkennen, wie erstaunlich weit sich Hopkins in seiner Wortwahl der knappsilbigen, ausdrucksgeladenen, klang- und bildkräftigen Alltagssprache nähern konnte. Dieser Eindruck verstärkt sich ungemein, wenn man die einzelnen Dichtungen durchgeht und feststellt, wie besonders da, wo die Intensität des Fühlens und Empfindens sich steigert, die Sprache unbedenklich aus dem Wortschatz der Alltagswelt gespeist wird.

Ob Hopkins dabei stets die Grenzen der *dignitas literaria* wahrte oder ob er sie bisweilen überschritt, das zu entscheiden wird immer dem subjektiven Urteil des jeweiligen Zeitgeschmacks überlassen werden müssen. Manches, was seine Zeitgenossen verletzte — Bridges in seinen *Notes*[76]) ist gleichsam ihr Sprecher — möchten wir Heutige um keinen Preis missen. Und es ist eine Tatsache, daß Hopkins für diese Grenzen ein feines Gefühl hatte. Der greise Coventry Patmore, der ihm seine Gedichte vor einer Neuauflage zur kritischen Durchsicht übersandt hatte, beugte sich widerspruchslos, als der Freund über einige Verse ein *infra dignitatem*[77]) aussprach.

In einem inneren Zusammenhang mit diesem Hindrängen zur Wortwelt der Umgangssprache steht Hopkins' Vorliebe für anschauliche Ausdrücke aus dem Handwerks- und Berufsleben. Gern holt er seine Vergleiche und Metaphern aus diesem Bereich.

In *The Sea and the Skylark*" (p. 28) gibt er den Eindruck wieder, den der Morgenjubel einer Lerche auf ihn macht, und formt dies Erlebnis sprachlich in Ausdrücken, die fast ausschließlich aus der Spinn- und Webstube stammen:

„Left hand, off land, I hear the lark ascend,
His rash-fresh, re-winded new-skeinèd score
In crisps of curl off wild winch whirl, and pour
And pelt music, till none's to spill nor spend."

---

[76]) Poems p. 94 ff.
[77]) Letters III, 153 f.

Die genaue Betrachtung zeigt auch, daß diese handwerklichen Ausdrücke nicht wahllos hingeworfen sind, etwa n u r des Klanges oder n u r der Alliteration wegen, sondern durchaus auch in der Anordnung des Spinn- und Webvorganges.

Überraschend ist in seiner ganzen Dichtung, besonders aber in den beiden Schiffbruchgedichten[78]), die häufige und sachverständige Verwendung von see- und schiffstechnischen Ausdrücken.

I. A. Richards hat darauf hingewiesen, daß die Formel *rung upon the rein* in dem Vers des *Windhover* (p. 29):

„. . . how he rung upon the rein of a wimpling wing
In his ecstasy . . .“

aus der Zirkussprache stamme. „Ringing a horse = causing it to circle round one on a long rein“[79]). Wie das Pferd in der Manege oder auf der Reitwiese, so zieht der Falke am Morgenhimmel seine Kreise, wobei seine weitausgestreckten Schwingen gleichsam die Leitleine darstellen, die ihn an einen Mittelpunkt bindet.

In *Toms Garland: upon the Unemployed* (p. 63) ist seine Wortwahl ganz bestimmt von der robusten, kernigen, stark idiomatischen Sprechweise der handarbeitenden Bevölkerung.

In *Harry Ploughman* (p. 64) wiederum wird das Mühselige und zugleich Triumphierende des Pflügens in Worten dargestellt, die ganz dieser Sphäre des Derb-Kraftvollen, Erdnahen angehören. Massiv liegen sie da nebeneinander, gleich aufgepflügten Schollen. Sie erscheinen losgerissen von der Einheit des Sprachgrundes, zerstückelt, und werden schließlich doch wieder durch eine mächtige Dynamik zusammengeballt[80]).

Am klarsten zeigt sich diese aus dem Alltag gespeiste, sich über den Alltag aber erhebende Wortgewalt vielleicht in dem ersten Teil seines Schweifsonetts *That Nature is a Heraclitean Fire and of the*

---

[78]) ‚The Wreck of the Deutschland‘ und ‚The Loss of the Eurydice‘, Poems pp. 11 ff. und 32 ff.

[79]) The Cambridge Review XLIX (1927), p. 50 f.

[80]) In den Tagebüchern finden sich wiederholt Notizen, in denen Hopkins klang- und sagekräftige Dialektformen, wie er sie bei Bauern und Handwerkern hörte, festhält. Nur einige Beispiele: „Br. Wells calls a grindstone a grindlestone. T o l e a d north-country for to c a r r y ... G e e t northcountry preterite of get ... Trees sold ‚top and lop‘ (Note Books p. 122). „S t i c k l e s / Devonshire for the foamy tongues of water below falls (Note-Books p. 159). „I talked to Br. Duffy ploughing: he told me the names of the cross, side-plate, muzzle, regulator and short chain. He talked of something s p r a y i n g out, meaning splaying out and of c o m b i n g the ground“ (Note-Books p. 182) u. a.

Comfort of the Resurrection (p. 67); denn hier ist alles in den Raum weniger Zeilen gepreßt und läßt beispielhaft erkennen, wie das wilde Drängen und Stürmen, das dem gedanklichen Gehalt zugrunde liegt, sich auch in der „white-hot intensity"[81]) der Wortwahl und -zusammenstellung ausspricht:

„Cloud-puffball, torn tufts, tossed pillows flaunt forth, then chevy on an air-
built thoroughfare: heaven-roysterers, in gay-gangs they throng; they glitter in marches.
Down roughcast, down dazzling whitewash, wherever an elm arches,
Shivelights and shadowtackle in long lashes lace, lance, and pair.
Delightfully the bright wind boisterous ropes, wrestles, beats earth bare
Of yestertempest's creases; in pool and rut peel parches
Squandering ooze to squeezed dough, crust, dust; stanches, starches
Squadroned masks and manmarks treadmire toil there
Footfretted in it. Million-fuelèd, nature's bonfire burns on."

Eine Reihe von Hopkins' Gedichten zeigt, dem Gehalt entsprechend, eine ausgewogenere, festlichere, vom romanischen Erbe stärker erfüllte Wortwelt, etwa das *Purcellsonett* (p. 41) oder *Spelt from Sybil's Leaves* (p. 51). Trotzdem macht sich in ihnen die Liebe zur lebendigen Umgangssprache nicht weniger deutlich bemerkbar als in den schlichten Kindergedichten *Spring and Fall* und *The Handsome Heart* (p. 50 und 47).

Aus dieser Liebe heraus wurde Hopkins zum ausgesprochenen Gegner archaistischer Wendungen. „I look on the whole *genus* as vicious" schrieb er an Dixon[82]) und bemerkte in einer Kritik an Bridges' Drama *Ulysses:* „I hold that by archaism a thing is sicklied o'er as by blight. Some little flavours, but much spoils, and always for the same reason — it destroys earnest: we do not speak that way; therefore if a man speaks that way he is not serious, he is at something else than the seeming matter in hand, non hoc agit, aliud agit"[83]). Also auch hier geht es um den Ernst, den Wirklichkeitssinn.

Unter Archaismen versteht Hopkins vor allem veraltete, unprosahafte Redewendungen und er hat sie in seiner Dichtung tatsächlich ganz vermieden. Selbst die Anredeformen *thou* und *thee* gebraucht er nur da, wo es sich um Gott, die Natur oder um Verstorbene handelt. Kraftvolle und bezeichnende Ausdrücke der Vergangenheit, die in der Umgangssprache gar nicht mehr oder nur in gewandelter

---

[81]) TLS Dec. 25, 1930, p. 1099.
[82]) Letters II, 156.
[83]) Letters I, 218. Vgl. II, 99. ‚Sicklied o'er' vgl. Hamlet III, 1/85.

Bedeutung gebraucht werden, greift er dagegen bisweilen auf, wenn der Gehalt sprachlich dadurch noch klarer und eindringlicher gestaltet werden kann[84]).

So steht hinter Hopkins' Wortwahl ein ausgeprägter Wirklichkeitssinn. Aus der Sprachwelt des Alltags fließen seinem Ausdruckswillen die reichsten Mittel zu. Ihre Klangkraft, ihre Bildsicherheit und Natürlichkeit hat es ihm angetan. Und hierhin mag einer der Gründe liegen für die immer wieder feststellbare Erscheinung, daß der Klang Hopkinsscher Gedichte den Zuhörer sofort anspricht, auch wenn der Sinn nicht gleich in ganzer Vollständigkeit erfaßt wurde[85]).

β) Wirklichkeitscharakter eines Sprachstiles.

Der Wirklichkeitscharakter und die Natürlichkeit jenes drängenden Ausdruckswillens, aus dem Hopkins' Dichtung erwuchs, zeigt sich nicht minder deutlich in der starken Verwendung des nominalen Stiles. Der neuenglischen, auf gegenständlichem Denken aufbauenden Sprache muß diese Neigung zwar allgemeine zuerkannt werden. Ihr Nachdruck und ihre Energie liegen zum guten Teil darin begründet[86]). Aber das gilt von der Prosa wohl in stärkerem Maße als von der Dichtung.

Der nominale Stil mit seiner Zurückdrängung rein verbaler Ausdrucksweise und seiner Begünstigung der nominalen Formen des Verbums unterstützt und unterstreicht naturgemäß das Streben nach einer zusammendrängenden, verdichtenden Fassung des Gedankens. Durch die Bildung von nominalen Wortzusammensetzungen, an denen die neuenglische Sprache immer reicher wird, kann diese verdichtende Kraft noch gesteigert werden. In Hopkins' Dichtung, die immer aus dem Gehalt heraus sprachlich formt, finden wir diesen Stil im rein grammatisch-syntaktischen Sinn nicht überall in gleicher Ausprägung. In einigen Gedichten fehlt er ganz, in andern beherrscht er den Gang

---

[84]) Einige Beispiele: *coil* in der Bedeutung *disturbance* (Poems p. 62); *to round* in der Bedeutung *raunen, zuraunen*, altenglisch *runian* (p. 51); *to wend* in der altenglischen Bedeutung *wenden* (p. 28); *to mammock* = zerstückeln (p. 63) u. a.

[85]) So urteilt auch E. E. Phare: „In my experience ingenuous readers with a taste for poetry not modified by current academic standards do usually admit that Hopkins' poetry pleases at once, long before it is thoroughly understood: it gives pleasure at once by its sound and by its bold and rich suggestiveness as the gorgeous speeches in Shakespeare do" (The Poetry of G. M. Hopkins, p. 96).

[86]) Vgl. hierzu Max Deutschbein, System der neuenglischen Syntax, §§ 20 f.; ders. Neuenglische Stilistik, §§ 78 ff.; ders., Englisches Volkstum und englische Sprache (Englandkunde I, S. 67).

der Strophen. Die Bildung von nominalen Komposita aber zieht sich, zuweilen in unerhörtem Maße, durch seine ganze Dichtung.

In der Fülle von einfachen und substantivierten Infinitiven, sowie in dem häufigen Gebrauch von Partizipial- und Gerundialkonstruktionen zeigt sich bei Hopkins der nominale Stil im streng syntaktischen Sinn. Als ein sehr deutliches Beispiel sei das Oktett des Sonettes *The Windhover* (p. 29) herausgegriffen:

„I caught this morning morning's minion, king-
dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn falcon, in his riding
Of the rolling level underneath him steady air, and striding
High there, how he rung upon the rein of a wimpling wing
In his ecstasy! then off, off forth on swing,
As a skate's heel sweeps smooth on a bow-bend: the hurl and gliding
Rebuffed the big wind. My heart in hiding
Stirred for a bird, — the achieve of, the mastery of the thing!"

Das Erstaunliche, die *strana bellezza*[87]) dieser Verse liegt nicht bloß in der Tatsache, daß unter 84 Wörtern nur vier eigentlich verbale Formen vorkommen (caught, rung, sweeps, rebuffed), sondern auch darin, daß Hopkins mit sicherem Gespür die einzig mögliche Stilform wählte, um die ganze Intensität dieses morgendlichen Erlebnisses Wort werden zu lassen. Nur durch den nominalen Stil konnte er eine solche Kraft der Verdichtung aufbringen. Im Sextett dagegen, in dem die Reflektion einsetzt, tritt das Verbum wieder stärker in den Vordergrund, wenn auch die nominale Tendenz nicht ganz zurückgedrängt wird:

„Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume, here
Buckle! AND the fire that breaks from thee then, a billion
Times told lovelier, more dangerous, O my chevalier!
No wonder of it: sheer plod makes plough down sillion
Shine, and blue-bleak embers, ah my dear,
Fall, gall themselves, and gash gold-vermilion."

Auch in der *Deutschland* sind einige Strophen durchgehend nominal angelegt[88]), während unter den übrigen Gedichten vor allem *The Starlight Night* (p. 26) und *Pied Beauty* (p. 30) diese Stilart zeigen. Doch finden sich typische nominale Wendungen auch sonst in großer Zahl. Nur einige Beispiele:

---

[87]) F. Olivero, Correnti mistiche nella Letteratura Inglese Moderna, p. 89.

[88]) Strophen 7, 22, 23, 26, 27, 32, 33, 34. Von den übrigen Strophen wenigstens teilweise 1, 2, 4, 13 und 29.

„As a dare-gale skylark scanted in a dull cage
Man's mounting spirit in his bone-house, mean-house dwells —
That bird beyond the remembering his free fells;
This in drudgery, day-labouring-out life's age" (p. 31).
„. . . Ah, the heir
To his own selfbent so bound, so tied to his turn,
To thriftless reave both our rich round world bare
And none reck of world after, this bids wear
Earth brows of such care, care and dear concern" (p. 54).

Wirksamer und ausdrucksfähiger zeigt sich der nominale Stil in den vielen zusammengesetzten Formen, die Hopkins entweder zu einem neuen Wort zusammenschweißt oder durch Bindestriche aneinanderkoppelt! In den Versen:

„*Hailropes* hustle and grind their
Heavengravel? wolfsnow, worlds of it, wind there?" (p. 33)

wird in drei Wortzusammensetzungen sehr anschaulich und fast fühlbar dargestellt, was das Wüten des Hagel- und Schneesturmes für die Schiffbrüchigen bedeutete. Wie Stricke, so schießt der Hagel ununterbrochen hernieder, fällt auf sie herab und verletzt sie wie scharfkantiger Kies, der in den Wolken gebildet wurde. Dazu das Frostig-Kalte, Beißende, Verzehrende des Schnees in *wolfsnow*. Diese Verdichtung wird klanglich verstärkt durch den Anreim *gr* (in *grind* und *gravel*), den Hopkins als besonders lautmalend empfand[89]).

Ähnliche Bildungen sind: *shivelights, shadowtackle* und *firedint* (p. 67); dann *yestertempest* für den Sturm des vergangenen Tages (ib.); *ringlet-race* (p. 71); *sinew-service* (p. 64); *windpuff-bonnet of fawn-froth* (p. 52); die drei Zusammensetzungen für den sternklaren Himmel: *fire-folk, circle-citadels* und *elves'-eyes* (p. 26); *boldboys* und *daredeaths* für die gefährdeten Seeleute (p. 33 und 36); *wind-walks* (p. 30) und *fallowbootfellow* (p. 63) u. a. In all diesen Fällen treten die Zusammensetzungen als neue Substantiva auf.

Viel häufiger finden sie sich aber in attributiver oder prädikativer Stellung, etwa in der Form: *dapple-dawn-drawn falcon* (p. 29), wo Hopkins das Verschwimmende der Morgenfrühe, in der er den Vogel beobachtet, zugleich als Bild für das Gescheckt-Verschwommene des Gefieders gebraucht und so Zeit und Inhalt der Beobachtung in eins zusammendrängt. In ähnlicher Weise bildet er: *hung-heavenward boughs* (p. 72); *tear-tricked cheeks of flame* (p. 50); *world-wielding shoulder* (p. 31); *silk-sack clouds* (p. 30) u. a.

---

[89]) Vgl. die Bemerkungen in den frühen Tagebüchern, Note-Books p. 6. Zu der überwiegenden Alliteration der folgenden Beispiele vgl. unten S. 43 ff.

Wie die Komposita vorherrschend sind in den folgenden Versen:

„On meadow and river and wind-wandering, weedwinding bank" (p. 39);

„A bush-browed, beetle-browed billow is it?" (p. 70);

„The wimpled-water-dimpled, not-by-morning-matchèd face" (p. 55);

„Cuckoo-echoing, bell-swarmèd, lark-charmèd, rook-racked, river-rounded . . ." (p. 40),

so können sie bisweilen auch das Gesicht einer ganzen Strophe bestimmen, etwa in der *Deutschland* (p. 20):

„For how to the heart's cheering
The down-dugged ground-hugged grey
Hovers off, the jay-blue heavens appearing
Of pied and peeled May!
Blue-beating and hoary-glow height; or night, still higher,
With belled fire and the moth-soft Milky Way,
What by your measure is the heaven of Desire,
The treasure never eyesight got, nor was ever guessed what for the hearing?"

Die letzten Beispiele heben zugleich hervor, wie diese nominale Tendenz zu einer Häufung von (bisweilen zusammengesetzten) Bestimmungswörtern drängt. Sie schaffen gleichsam die Atmosphäre des wesentlichen Substantivs, indem sie in Teilaspekten vorwegnehmen, was dieses als Einheit dann in sich zusammenfaßt. Eins der eindrucksvollsten Beispiele dafür ist der Vers:

„Evening strains to be time's vast, womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night" (p. 51).

Den eigentlichen Hopkins verraten diese Wortzusammensetzungen aber besonders, wenn sie Dinge oder Begriffe koppeln, die sonst im allgemeinen nicht zusammenstehen. Beispielhaft ist die Verbindung *flint-flake* in den Versen der *Eurydice* (p. 15):

„And the sea flint-flake, black-backed in the regular blow,
Sitting eastnortheast, in cursed quarter, the wind!"

Das Anschmiegend-Weiche der Wogen, die, vom Sturm gepeitscht, hart und schneidend geworden sind, kommt in dieser Verbindung sehr gut zum Ausdruck. So spricht er von *lashtender combs* (p. 73), von der *beetling baldbright cloud* (p. 33) und wendet diese Art der zusammendrängenden, gleichsam spannungsgeladenen Fülle gern bei Farbschilderungen an: *a crimson-cresseted east* (p. 23) und *dappled-with-damson west* (p. 13) für Morgen- und Abendhimmel; *blue-bleak embers* für die verglühende Kohle (p. 29); *fresh-firecoal chestnut-falls* für die herbstlich leuchtenden, niederfallenden Blätter (p. 30); *star-eyed strawbery-breasted / Throstle* . . . (p. 37) u. a.

Der Wirklichkeitscharakter, der in der betonten Annäherung seiner Wortwahl an den Sprachschatz und die Sprachwelt des Alltags liegt, kennzeichnet also auch Hopkins' Sprachstil in der Weise, daß der Dichter sich bemüht, durch nominale Ausdrucksweise und eine reiche Fülle von Wortzusammensetzungen die Einheit und Dichte des Erlebnisses möglichst getreu wiederzugeben.

γ) *Wirklichkeitscharakter der rhythmischen Linie.*

Im Rhythmus offenbart Hopkins' sprachliche Formung wohl am deutlichsten ihren Wirklichkeitssinn und ihre Prosanähe. Zwar hat er seine Dichtung in gereimten Versen abgefaßt. Aber bei den sprungrhythmischen Gedichten geht sein Bestreben ganz deutlich darauf hinaus, den Vers als metrische Einheit zu überwinden und dafür die gedanklich-rhythmische Einheit des Satzes und der Strophe zu wahren und zu betonen. Das Enjambement ist keine Begleiterscheinung, sondern geradezu ein Grundelement seines Rhythmus.

Hopkins nennt diese Erscheinung *overreaving*[90]) und bemerkt dazu: „Remark also that it is natural in Sprung Rhythm for the lines to be *rove over*, that is for the scanning of each line immediately to take up that of the one before, so that if the first has one or more syllables at its end, the other must have so many less at its beginning; and in fact the scanning runs on without break from the beginning, say, of a stanza to the end and all the stanza is one long strain, though written in lines asunder"[91]). Man darf den Ausdruck „without break" nicht mißverstehen. Er betrifft das *scanning*, nicht notwendig den mündlichen Vortrag; denn in einer Anweisung für sein Sonett *Spelt from Sybil's Leaves* (p. 51), das ebenfalls in diesem Rhythmus abgefaßt ist, sagt er:

„Of this long sonnet above all remember what applies to all my verse, that it is, as living art should be, made for performance and that its performance is not reading with the eye but loud, leisurely, poetical (not rhetorical) recitation, with long rests, long dwells on the rhyme and other marked syllables, and so on"[92]). Der Sinn des *overreaving* ist also, jede Einengung der natürlichen Sprachbewegung zu vermeiden.

Um dies Hinausdrängen über das Versende zu verstärken, wendet Hopkins verschiedene Hilfen an.

---

[90]) Letters I, 86.

[91]) Author's Preface, Poems p. 4.

[92]) Letters I, 246.

Zunächst das Mittel der Reimbrechung[93]):

„Some asleep unawakened, *all un-*
warned, eleven fathoms *fallen*
Where she foundered!" (p. 33).

Eine weitere Hilfe liegt in einer Technik, die man vielleich als übergreifenden Reim bezeichnen könnte. Sie besteht darin, daß der Reim erst dann vollständig wird, wenn der erste Konsonant des folgenden, mit einer Hebung einsetzenden Verses ausgesprochen ist:

„But his eye no cliff, no *coast or*
*M*ark makes in the rivelling *snowstorm*" (p. 35).

Hopkins hat diese Technik, die durch den akustischen Charakter des Sprungrhythmus gerechtfertigt ist, fortschreitend weniger und im ganzen nur achtmal angewandt[94]), so daß man vielleicht annehmen darf, er habe das Fragwürdige ihrer Wirkung selbst eingesehen.

Auch durch die Fortführung der Alliteration über das Versende hinaus kann das *overreaving* verstärkt werden, z. B.

„. . . vaulty, voluminous, . . . *st*upendous
Evening *st*rains to be time's vast . . ." (p. 51).

Eine letzte und wesentlichste Hilfe liegt in der natürlichen Linie eines sinngemäßen Rhythmus:

„She to the black-about air, to the breaker, the thickly
Falling Flakes, to the throng that catches and quails
Was calling . . ." (p. 19).

Die Prosanähe erschien Hopkins selbst als ein Wesenselement seines Rhythmus. Keine Prosahaftigkeit, wohl aber ein Aufnehmen der natürlichen Linie, wie sie dem Rhythmus der englischen Umgangssprache eigen ist. Man muß einmal einem englischen Propagandaredner oder einem Londoner Straßenprediger zugehört haben, um zu wissen, zu welchen Gewichtsverlagerungen der Rhythmus der alltäglichen englischen Sprache fähig ist. Dann aber leuchtet auch die ganze Tragweite der folgenden Bemerkung Hopkins' ein:

„Why do I employ sprung rhythm at all? Because it is the nearest to the rhythm of prose, that is to the native and natural rhythm of speech, the least forced, the most rhetorical, and emphatic of all possible rhythms, combining, as it seems to me, opposite and, one would have thought, incompatible excellences, markedness

---

[93]) Lahey gibt in seiner Hopkinsmonographie (p. 98 f.) eine Übersicht all der Stellen, an denen Hopkins die Reimbrechung anwendet.

[94]) Viermal in *The Wreck of the Deutschland*, dreimal in *The Loss of the Eurydice* und einmal in *The Bugler's First Communion.*

of rhythm — that is rhythm's self — and naturalness of expression — for why, if it is forcible in prose to say „láshed ród", am I obliged to weaken this in verse, which ought to be stronger, not weaker, into „láshed birch-ród" or something?"[95])

Vielleicht nirgendwo anders hat Hopkins sein sprachlich-dichterisches Wollen so klar ausgesprochen wie hier, wo er hervorhebt, daß sein Sprungrhythmus in der Lage sei, diese zwei Dinge in Einklang zu bringen: Ausgeprägtheit der rhythmischen Linie und Natürlichkeit des sprachlichen Ausdrucks. Die erlebte Bewegung der geläufigen Umgangssprache ist für ihn der Ausgangspunkt.

Bezeichnenderweise führt er in diesem Zusammenhang die Einsilblerfolge ‚láshed ród' als Beispiel an, und das führt uns zu einer weiteren Betrachtung.

Im Laufe ihrer Entwicklung hat die englische Sprache eine erstaunlich große Zahl einsilbiger Wörter ausgebildet. Die verschiedensten sprachlichen Kräfte haben diese Erscheinung herbeigeführt[96]), aber das Ergebnis der Entwicklung ist eindeutig: „English has undoubtedly gained in force, what it has possibly lost in elegance, by reducing so many words of two syllables to monosyllables"[97]). In anderen Worten: Die Einsilbler steigerten die Nachdrücklichkeit der sprachlichen Sage- und Darstellungskraft.

Mit dem sicheren Gespür für die wesensmäßigen Ausdrucksmöglichkeiten seiner Muttersprache hat Hopkins diese Einsilbler mit ihrem klangscharfen, konkreten, schlagartigen Charakter in seiner Dichtung sehr stark zur Geltung gebracht (vgl. oben S. 27 ff.). Die genaue Prüfung seiner Gedichte ergab ein Durchschnittsverhältnis von gut doppelt so vielen Ein- als Mehrsilblern, obschon bei der Untersuchung die vielen gebräuchlichen Kurzwörter (Artikel, Pronomina, Konjunktionen usw.) gar nicht in Rechnung gesetzt wurden. In einigen Gedichten war dieser Unterschied noch bedeutend größer[98]).

Dennoch ist das für Hopkins Bezeichnende nicht in der zahlenmäßigen Bevorzugung solcher Wörter zu suchen — auch andere Dich-

---

[95]) Letters I, 46.

[96]) Vgl. O. Jespersen, Monosyllabism in English, p. 6 f.; ders., Growth and Structure of the English Language, n. 8 f., 175 ff.

[97]) O. Jespersen, Growth and Structure . . ., n. 8.

[98]) Etwa Poems n. 7, 11, 30, 34, 35, 38, 39, 45, 50. In einigen ist der Unterschied allerdings auch geringer, wie z. B. in n. 18, 29, 48, während in 20 die Zahl der Mehrsilbler etwas größer ist; doch erklärt sich diese Bevorzugung der Mehrsilbler im letzteren Fall durch die ganze Atmosphäre des Gedichtes.

ter haben das in mehr oder minder großem Maße getan —, sondern in der Art, wie er sie verwendet, um den Gehalt möglichst getreu wiederzugeben.

Sein rhythmisches Grundprinzip, das die Möglichkeit in sich schloß, für eine einzige Silbe einen ganzen Sprechtakt zu beanspruchen (vgl. oben S. 21), konnte wichtige Einsilbler naturgemäß mit ganz anderer Kraft erfüllen, als das in einem festen Metrum der Fall gewesen wäre. Darüber hinaus konnte es betonte einsilbige Wörter in beliebiger Zahl unmittelbar hintereinander schalten und so den Eindruck und den verdichtenden Charakter, der schon einem einzigen von ihnen inne wohnte, noch erhöhen[99]).

Von beiden Möglichkeiten macht Hopkins gern Gebrauch. Hier soll nur der letztere Fall zur Darstellung gelangen, da er den Beweis für den ersteren prinzipiell in sich schließt. Im großen gesehen begegnen akzentuierte Einsilblerfolgen in seiner Dichtung hauptsächlich in dreifachem Zusammenhang:

1. An Stellen, wo der Gehalt oder Inhalt eine gewisse moralische Notwendigkeit, eine lebenswichtige, das menschliche Leben wesentlich berührende Schlußfolgerung oder Tatsache bringt. Mit anderen Worten: sie treten leicht da auf, wo der Dichter sein eigentliches Anliegen berührt. Mit einer Eindringlichkeit, die bisweilen beispiellos in der englischen Literatur dasteht, vermag er in solchen Fällen seinen Gedanken sprachlich zum Ausdruck zu bringen. Das kann für eine ganze Dichtung, aber auch für eine Einzelstrophe gelten.

So schließt er die 32. Strophe der *Deutschland*, die einen Hymnus auf die Allgegenwart und Allwirksamkeit des Schöpfers darstellt, mit den Worten:

„. . . : pást áll
Grásp Gód thróned behínd
Déath with a sovereignty that heeds but hides, bodes but abides“
(p. 22).

Bei aller Ruhe des rhythmischen Ganges liegt doch etwas scharf Eindringliches in dieser Folge von betonten Einsilblern, von denen sich das Wort *sovereignty* um so stärker abhebt.

In einem titellosen Sonett wird das Sextett, das bei Hopkins fast immer die Reflektion über das Oktett enthält, mit folgenden Versen eingeleitet:

---

[99]) Von diesem Springen des Rhythmus von einem Gipfel zum nächsten unmittelbar folgenden leitete Hopkins den Namen *Sprungrhythmus* her und übertrug ihn dann allgemein auf seinen von der Silbenzählung absehenden Rhythmus (vgl. Letters II, 23).

„I say more: the just man justices;
Kéeps gráce: thát keeps all his goings graces“ (p. 53).

Hier ist das Wesentliche dieses Sonettes, die Grundhaltung nämlich, die hinter allem Tun des Gerechten steht, in die zwei aufeinanderfolgenden betonten Einsilbler ‚kéeps gráce‘ verlegt.

Besonders anschaulich tritt diese Art in zwei anderen Sonetten hervor. Das erste, *The Caged Skylark* (p. 31) enthält die Zeilen:

„Not that the sweet-fowl, song-fowl, needs no rest — —
Why, hear him, hear him babble and drop down to his nest,
But his ówn nést, wíld nést, no príson“.

Das andere, *Hurrahing in Harvest*[100]), gipfelt in der begeisterten Darstellung des Zusammentreffens zwischen Christus und dem *beholder*, d. h. dem die ganze Hintergründigkeit der Natur Erfassenden, dem Schauenden:

„. . . which two when they once meet,
The héart réars wings bóld and bólder
And húrls for him . . .“.

Durch die Wahl von Wörtern, die alle auf eine Liquiden- oder Nasalverbindung ausgehen, daher einen hingezogenen, auskostenden, feierlichen Charakter haben, gewinnt die Ausdruckskraft der Einsilbler im letzten Beispiel noch beträchtlich.

2. „Rhythmus ist erhöhter Pulsschlag und damit der eigentliche Ausdruck der Seelenregung“[101]), und so wird dies Mittel rhythmischer Emphase nicht selten an Stellen verwandt, wo innere Haltungen besonders gezeichnet und hervorgehoben werden sollen, wo Gefühle der Enttäuschung und Hoffnungslosigkeit, der Wehmut, Furchtbarkeit und tragischen Erschütterung, der Überraschung und des Erstaunens mitanklingen. Selbstverständlich spielt in solchen Fällen der Klangcharakter der gewählten Wörter eine große Rolle, wie überhaupt kein stilistisches und sprachliches Element vereinseitigt werden darf. Aber gerade durch die rhythmische Ballung wird der Gefühlscharakter solcher Stellen ungemein verstärkt.

Hierher gehört etwa das Endgültige, Unwiederbringliche, das in dem Ausruf liegt:

„Too láte; lóst; góne with the gále“ (p. 34);

hierher das Aussichtslose, bitter Tragische, das den Vers erfüllt:

„They fóught with Gód's cóld“ (p. 17)

---

[100]) Poems p. 31. Dies Gedicht wird im Verlauf der vorliegenden Arbeit genauer betrachtet werden (unten S. 56 ff.).

[101]) Jul. Petersen, Dichter und Werk, S. 193; vgl. die Bemerkung Hopkins': „Sprung rhythm lends itself to expressing passion“ (Letters I, 92).

oder das grimmig Schneidende in den Worten:

„Súrf, snow, river and éarth / Gnáshed . . .“ (p. 18).

In den Versen der *Eurydice* (p. 35):

„Léagues, léagues of seamanship
Slumber in these forsaken
Bones, this sinew, and will not waken“

kommt besinnlich-wehmütige Bewunderung in der Wiederholung des Einsilblers *leagues* zum Ausdruck, und das um so stärker, als dies Wort auf zwei stimmhafte Konsonanten ausgeht und daher notwendig zu langsamer Rezitation zwingt.

Ähnlich ist die Stelle in *Spelt from Sybil's Leaves:*

„. . . Óur évening is óver us; óur night whélms, whélms, ánd will énd us . . .“ (p. 51),

wo die Weihe des Abenderlebnisses umschlägt in das Erleben tiefster seelischer Erschütterung.

Gerade die Wiederholung gefühlsbetonter Wörter, wie sie in den beiden letzten Beispielen angewandt ist, begegnet bei Hopkins immer wieder; ein verweilender Nachdruck, der nicht bloß das Tief-Einfühlende in der Haltung des Dichters verrät, sondern auch den Hörer zu einer gleichen Haltung bestimmen kann[102]).

3. Diese rhythmische Schärfe, die in der Aufeinanderfolge akzentuierter Einsilbler liegt, wird auch da gern angewandt, wo ein gedanklicher oder sachlicher Gegensatz besonderen Nachdruckes bedarf. Am Schluß des *Windhover* etwa (p. 29):

„. . . shéer plód makes plóugh down síllion
Shine, and blue-bleak embers, ah my dear,
Fáll, gáll themselves, and gásh góld-vermilion“.

Oder in *Brothers* (p. 49), wo der Aufgeregtheit und ängstlichen Sorge des älteren Bruders die unbefangene Sicherheit des Jüngeren gegenübergestellt wird:

„Now the óther was bráss-bóld“.

---

[102]) Wie Hopkins auf gelegentliche Verse bei Shakespeare hinwies, in denen sich das Grundelement des Sprungrhythmus findet (vgl. unten S. 65), so hätte er auch andere bezeichnen können, die Folgen akzentuierter Einsilbler enthalten. Von Franz werden sie als zweigipflige Anapäste, von Deutschbein als Doppeljamben bezeichnet, z. B. Let not light sée my bláck and déep desíres“ (Macbeth I, 4/51) u. a. (Vgl. M. Deutschbein, Macbeth als Drama des Barock, S. 5.) — Interessanterweise findet sich bereits unter Hopkins' Juvenilia der Jahre 1864/65 der Vers: „Stéel may be mélted and róck rént“ (Note-Books p. 20), eine Art des Gebrauches akzentuierter Einsilbler am Ende des Verses, die später für seine Dichtung ganz typisch wurde.

3. Besondere dichterische Ausdrucksmittel

Die Darstellung der Hopkinsschen Formgebung muß nach einer anderen Seite hin noch ergänzt werden, sie muß auch die Art seiner Lautbehandlung festhalten.

Jakob Grimm leitet das erste Kapitel seiner Deutschen Grammatik mit einer Betrachtung über die Laute ein. Er nennt dort die Konsonanten den Leib, die Vokale die Seele der Sprache. Ohne die Vokale „würde die Sprache des Lichtes und Schattens, ohne die Konsonanten des Stoffes ermangeln, an den Licht und Schatten sich setzt". In den Vokalen liege vornehmlich die Weichheit, in den Konsonanten die Kraft der Sprache, und aus der unendlichen Mannigfaltigkeit der Verbindung beider gehe der Wohllaut hervor[103]).

Für diesen Spannungsausgleich von Härte und Weichheit, von markiger Festigkeit und anschmiegender Bewegung, von Konsonanz und Vokalismus hatte Hopkins ein feines Empfinden. „You must be gifted with an extraordinarily delicate ear" schrieb ihm R. W. Dixon[104]). Und wenn Hopkins selbst einmal von der music of the verse spricht[105]), so meint er an der Stelle neben der rhythmischen Struktur gerade auch diese reiche Klangwelt mit all der Vielheit ihrer quantitativen und qualitativen Abwandlung.

Im folgenden sollen aus der Fülle der Erscheinungen zwei besonders typische herausgegriffen werden, seine Verwendung des Anreims (Alliteration) und des Binnenreims.

a) Alliteration.

Im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung hat Hopkins manche sprachlich-dichterische Eigenheit abgemildert oder ganz aufgegeben. Die Alliteration aber zieht sich unvermindert durch sein ganzes Werk. Schon in der Prosa seiner Tagebücher, besonders in den kurzen Natur- und Wolkenschilderungen begegnen immer wieder alliterierende Formen[106]), wenn sie sich dem Leser auch nicht gerade aufdrängen. Aus seiner Dichtung sind sie jedoch nicht fortzudenken und bilden dort ein Grundelement seiner Sprache.

Charles Williams, der seit der zweiten Auflage die Gedichte Hopkins' herausgibt, hat den naheliegenden Vergleich mit Swinburne gezogen. Seine Gegenüberstellung läßt Charakter und Wert der Alliteration bei Hopkins recht klar hervortreten. Er sagt u. a.:

---

[103]) Deutsche Grammatik, I. Teil[3], S. 30 f.
[104]) Letters II, 17.
[105]) Letters II, 41.
[106]) Vgl. bes. Note-Books pp. 105—215.

„But there have never been two poets who employed it (d. h. Alliteration) more than Hopkins and Swinburne; and the astonishing thing about Swinburne is not its presence but its uselessness, as the admirable thing about Hopkins is not its presence but its use. In verse after verse words beginning with the same letter hurry to Swinburne's demand; and all that can really be felt about them is that they do begin with the same letter. There is thought in Swinburne ... but the diction does not help it. The two things run almost parallel, so separate are they; they often divide at the opening of a poem, and if they come together it is by chance. The result is that Swinburne's alliteration will usually not stand close examination ... He was the child of the English vocabulary."

Dann folgt der Satz, der seither so vielfach zitiert wurde: „But Gerard Hopkins was not the child of vocabulary but of passion. And the unity of his passion is seen if we consider his alliteration"[107]). Mit dieser Aussage wird die Aufmerksamkeit erneut auf jenen vitalen, drängenden Ausdruckswillen gelenkt, der in früheren Abschnitten dieser Studie immer wieder als die treibende Kraft sprachlicher Formung bei Hopkins erkannt wurde.

Vielleicht wird Williams mit seiner essayistischen Vereinfachung der Sprachkunst Swinburnes nicht ganz gerecht. Aber sein Urteil deckt sich ungefähr mit einer gelegentlichen Bemerkung Hopkins' über Swinburne: „I should think it could only be in Persian or some other Eastern language that a poetical dialect so ornate and so continuously beautiful could be found. But words only are only words"[108]).

Eine strenge Kritik liegt in den letzten Worten: „But words only are only words." Und Hopkins durfte so sprechen; denn dies Berauschtsein vom reinen Wortklang, von der bloßen Wortmusik, das für Swinburne so bezeichnend ist, kann bei ihm, bei der Bewertung seiner Alliteration völlig ausgeschaltet werden. So sehr ihn die betont akustische Einstellung und das Hindrängen auf ausgeprägten Rhythmus zu einer starken Auswertung der im Anreim liegenden Ausdrucksmöglichkeiten führen mußte, — der letzte Grund für die starke Bevorzugung dieses Stilmittels liegt doch tiefer.

In fast allen früher angeführten Beispielen wird es aufgefallen sein, eine wie große Rolle die Alliteration beim Gebrauch der dort jeweils behandelten sprachlichen und rhythmischen Ausdrucksmittel spielte. Gleich diesen Mitteln (Rhythmus, Wortwahl und Wortkomposition), deren Tendenz sie weitgehend verstärkt, soll die Alliteration

---

[107]) Introduction, Poems p. X f.

[108]) Letters II, 157. Diese Bemerkung betrifft an der Stelle zwar nur Swinburnes *Locrine*. Doch weisen die sonstigen Bemerkungen Hopkins' über diesen Dichter in die gleiche Richtung, z. B. Letters I, 111; II, 99.

vor allem der Herausarbeitung des Gehaltes dienen. Sie scheint geradezu in der Eigenart seines dichterischen Denkens begründet zu sein.

Es überrascht nämlich, daß die alliterierenden Formen in seiner Dichtung, wenn auch nicht durchgehend, so doch überwiegend paarweise auftreten: Substantiv und entsprechendes Verb oder Bestimmungswort, gepaarte Verben, Substantive oder Bestimmungswörter usw., die dem gleichen gedanklichen Raum entsprungen sind und die erst in ihrer Gemeinsamkeit die ganze gewollte Fülle des Gedankens darstellen, mag es sich nun um eine gegenseitige Ergänzung und Steigerung oder um einen Gegensatz handeln, der mit dem Wesen des Anzusprechenden gegeben ist. Dichterische Schau und dichterisches Denken liegen bei ihm gleichsam eine Stufe höher als Zeit und Raum und erfassen noch als Einheit, was sich sprachlich nur mehr als Zweiheit ausdrücken läßt. In diesem Sinne scheint uns Williams' Bemerkung, die sich an den Vers „Thou hast bound bones in me, fastened me flesh" (p. 11) anschließt, recht treffend zu sein:

„It is as if the imagination, seeking for expression, had found both verb and substantive at one rush, had almost begun to say them at once, and had separated them only because the intellect had reduced the original unity into divided but related sounds"[109]).

Doch kann diese Auffassung nicht alles erklären. Zugleich mit der Einheit und Dichte seiner Gedanklichkeit und seiner Schau muß vielmehr ein ausgesprochen klang-assoziatives Denken und Empfinden in Hopkins angenommen werden. Anders lassen sich weite Strecken seiner Tagebuchblätter und seiner Dichtung kaum erklären. Man denke an Alliterationspaare wie: *rack or wrong* (p. 53), *ruck and wrinkle* (p. 54), *mood or meaning* (p. 41), *waft her and wind her with* (p. 16), *revel and river of youth* (p. 17), *pied and peeled May* (p. 20), *pour and pelt music* (p. 28), *felled and furled them* (p. 33), *plied and pressed* (p. 47) u. a. In dieser Art sind außerordentlich viele gehalten, und sie legen die Auffassung nahe, daß der Klang die Wahl und Zusammenstellung der Wörter doch stark beeinflußt haben muß.

In den Alliterationspaaren kommt, wie bereits angedeutet, sehr häufig ein gedanklich-sachlicher Parallelismus oder eine dem Wesen des Erlebten innewohnende Gegensätzlichkeit zum Ausdruck. So etwa in den sieben Alliterationspaaren der Verse:

„Beyond saying sweet, past telling of tongue,
Thou art lightning and love, I found it, a winter and warm,
Father and fondler of heart thou hast wrung:
Hast thy dark descending and most art merciful then" (p. 14).

---

[109]) Introduction, Poems p. XI.

In solchen Zusammenhang gehören auch Verse wie:
„Beauty's bearing or muse of mounting vein" (p. 47),
„. . . his mould of man, big-boned and hardy-handsome" (p. 48) u. a.

Die vielen Wortverbindungen, die unter anderer Rücksicht bereits behandelt wurden (vgl. oben S. 34 f), gehören mit ihrer reichen Alliterationsbindung ebenfalls hierher: *beadbonny ash* (p. 52), *fell-frowning* (ib.), *in a wind lifted windlaced* (p. 64), *neighbour-nature* (p. 40), *root-room* (p. 66), *wind-beat whitebeam* (p. 26), *black-backed* (p. 15), *beam-blind* (p. 46), *wetfresh windfalls of war's storm* (p. 60) u. a. In allen wird der innere Einklang, der schon in ihrer Koppelung zum Ausdruck kommt, durch die Gemeinsamkeit des Anreims sprachlich noch mehr verdeutlicht.

„As kingfishers catch fire, dragonflies draw flame" lautet der erste Vers eines titellosen Sonetts (p. 53). In dieser Alliteration, die wiederholend die Anlaute der beiden Namen aufnimmt, sie gleichsam auseinanderfaltet (*kf-k-f, drfl-dr-fl*) und somit die Tätigkeit eines jeden dieser Vögel und Insekten auf seinen Namen und damit im tiefsten auf sein Wesen zurückbezieht, liegt bereits das innere Anliegen des Gedichtes ausgesprochen, der philosophische Gedanke nämlich, daß in der Art der Tätigkeit sich mit Notwendigkeit das Wesen eines jeden Geschöpfes in seiner ganzen Einmaligkeit offenbare.

Und so umgreift die Alliteration bei Hopkins nicht selten längere gedankliche Einheiten und bringt sie als solche recht eigentlich erst zum Ausdruck: *haggard at the heart* (p. 56), *features in flesh* (p. 64), *sodden-with-its-sorrowing heart* (p. 20), *lovely in limbs* (p. 53), *barbarous in beauty* (p. 30), *tender to touch* (p. 39), *cast by conscience out* (p. 46), *spendsavour salt* (p. 46) u. a. Das ist eine Form der Verdichtung, in der die ursprüngliche Einheit des dichterischen Erlebnisses sprachlich noch recht stark gewahrt ist. Man wird Williams beistimmen müssen, wenn er im Hinblick auf die beiden letzten Beispiele sagt: *Cast by conscience out* is not a phrase; it is a word. So is *spendsavour salt.* Each is thought and spoken all at once; and this is largely (as it seems) the cause and (as it is) the effect of their alliteration. They are like words auf which we remember the derivations; they present their unity and their elements at once"[110]).

In der großen Mehrzahl der Fälle stehen die Alliterationsglieder nahe, bisweilen dicht beieinander. Da kann Hopkins dann die Quintessenz eines ganzen Gedichtes in wenige aufeinanderfolgende Wörter

---

[110]) Introduction, Poems p. XI f. Zu *spendsavour salt* vgl. Matth. 5, 13: But if the salt shall lose its savour ...

gleichen Anreims legen, wie etwa für das *Purcellsonett* (p. 41) in die Worte:

„It is the forgèd feature finds me ...".

In anderen Fällen breitet er die Glieder gleichen Anreims über weite Strecken aus, wie in dem Vers:

„Down all that glory in the heavens to glean our Saviour" (p. 30).

Gerade unter diesem Gesichtspunkt betrachtet enthüllt die Klangwelt in Hopkins' Dichtung immer neue Feinheiten gedanklicher Quer und Rückverbindungen. Das gilt in gleichem Maße für die beschreibenden wie für die mehr reflektierenden Verse und verrät schon klangmäßig eine weitgehende Einheitlichkeit seiner äußeren und inneren dichterischen Schau.

Wenn ihn sein Ausdruckswille in sich schon zu möglichst klarer rhythmischer Heraushebung der gedanklichen Gipfel drängte, so mußte ihm die Alliteration als ein willkommenes Mittel erscheinen, diese Heraushebung noch zu steigern und zugleich die sinngemäße Zusammengehörigkeit solcher Gipfel durch die Anreimbindung zu unterstreichen. Zuweilen ist dabei die alliterierende Wucht und Nachdrücklichkeit so treffsicher, daß man die rhythmischen Täler fast übergehen kann, weil der gedankliche Zusammenhalt ganz in die herausgetriebenen Gipfel gleichen Anreims gelegt ist. Zwei Beispiele sollen dafür herangezogen werden. Das erste ist *The Wreck of the Deutschland* (p. 16) entnommen und gibt die hoffnungslose Lage der Schiffbrüchigen wieder:

„Hópe had grown grey háirs,
Hópe had móurning ón,
Trénched with téars, cárved with cáres,
Hópe was twélve hours góne;
And frightful a nightfall fólded rúeful dáy
Nor réscue, ónly rócket and lightship, shóne,
And lives at lást were wáshing awáy:
To the shrouds they tóok. — they shóok in the húrling and
hórrible áirs".

Mit der Alliteration, die hier die gedanklich rhythmischen Gipfel so stark heraushebt, steht und fällt der Eindruck dieser Strophe. Das andere Beispiel, das bereits an anderer Stelle zitiert wurde, ist der Abschluß des *Windhover* (p. 29):

„. . .: shéer plód makes plóugh down sillion
Shíne, and blue-bleak embers, ah my dear,
Fáll, gáll themselves and gásh góld-vermilion".

In diesen Zeilen kam alles darauf an, das seltsame Ineinander von plackender Mühe und leuchtender Schönheit darzustellen, das in der angespannten, alle Kräfte einsetzenden Arbeit liegt. Die beiden Extreme sind *plod* und *shine*. In *plough* hallt das *plod* noch klanglich nach; aber das *shine* ist in dem *sheer* schon leicht vorweggenommen, so daß der alliterierend gebundene Klangcharakter dieser rhythmischen Gipfel durchaus dem Gehalt entspricht. Das *gall* und *gash gold* der letzten Zeile bringt dann die gleiche gedankliche Spannungseinheit in klangbildlicher Abwandlung noch einmal.

Nicht in jedem Falle stehen die alliterierenden Silben bei Hopkins in der H e b u n g. Aber das verrät durchaus keinen Mangel an rhythmischem Empfinden. Denn häufig genug handelt es sich da um zusammengesetzte oder wenigstens gekoppelte Wörter, die in der Rezitation wohl mit verweilendem Nachdruck und einer Art *level stress*[111]), d. h. mit schwebender Betonung gesprochen werden müssen, z. B.:

„. . . chrístens her wíld-worst bést . . .“ (p. 19);
„. . . what wínd-walks, what lóvely behávior
Of sílk-sack clóuds . . .“ p. 30) u. a.

Und auch da, wo es sich nicht um Wortzusammensetzungen handelt, scheint die Alliteration wichtige Senkungssilben noch zu einer gewissen Höhe emporreißen zu wollen[112]). Das gilt besonders von

---

[111]) In einem Brief an Dixon schreibt Hopkins im Hinblick auf das Gedicht *To what serves mortal beauty* (p. 60): „. . . the mark ⌐¬ over two neighbouring syllables means that, though one has and the other has not the metrical stress, in the recitation-stress they are to be a b o u t e q u a l“ (Letters II, 129). Obwohl keines von den elf Beispielen dieses Gedichtes alliterationsverknüpfte Silben aufweist, wird Hopkins' Regel a fortiori auf solche Fälle anzuwenden sein. Gardner jedenfalls scheint diesen berechtigten Schluß gezogen zu haben, denn er akzentuiert den 6. Vers der Totentanzstrophe: „Flesh ⌐¬ fálls within síght of us, wé, though our flówer the sáme . . .“ Vgl. W. H. Gardner, The Wreck of the Deutschland, in: Essays and Studies Vol. XXI, p. 129.

[112]) Louis Macneice rügt in einer etwas einseitigen Kritik an Hopkins u. a.: „He claims to be allowed to say ‚láshed ród‘ in verse, but he also allows himself to skip over words which ordinary speech would stress, and to stress insignificant words such as conjunctions . . .“ (A. Comment, New Verse 14, p. 26 f.). Tatsächlich aber kann diese Kritik gegen Hopkins' sprungrhythmische Dichtungen — und n u r für diese führt er das Beispiel ‚láshed ród‘ an — kaum erhoben werden. Für die anderen Dichtungen ist sie teilweise berechtigt; aber gerade da hat die A l l i t e r a t i o n vielfach den oben geschilderten Zweck wichtigere Wörter, die in der Senkung stehen, noch zu einer gewissen Höhe empor-

jenen Worthäufungen, bei denen das Auszusprechende gleichsam von verschiedenen Seiten her beleuchtet wird (vgl. oben S. 35). So etwa in der Imperativfolge:

„Párt, pen páck . . .“ (p. 51);

oder:

„Lándscape plótted and pieced — fold fállow and plóugh“ (p. 30);
oder in den Frühlingsstrophen des *May Magnificat*:

„And mágic cúckoocáll
Caps, cléars, and clínches áll“ (p. 38).

Als Mittel rhythmischer Schärfung und gedanklicher Straffung erscheint die Alliteration in der Dichtung Hopkins'. Da aber der Rhythmus bei ihm nur dem Gehalt dienen will, ist auch seine Verwendung der Alliteration als rhythmischer Schärfung und Steigerung letztlich dem Gehalt verpflichtet. So stark sie sich in seinem Werk bemerkbar macht, so wenig ist sie unter seinen Händen zu einer bloßen Technik geworden.

b) Binnenreime.

Eng verwandt mit dem Gebrauch der Alliteration ist Hopkins' eigentümliche Verwendung von Binnenreimen; denn bei ihnen dient die mehrfache Wiederholung der silbenschließenden Konsonanz als wirksames Mittel sprachlicher Darstellungskraft. Um dieser Erscheinung ganz gerecht zu werden, muß man auch hier im Auge behalten, daß Hopkins' Dichtungen ganz auf den akustischen Eindruck ausgerichtet sind (vgl. oben S. 17 f.), daß also nicht das Schriftbild entscheidet, sondern das Klangbild, nicht die grammatische Silbenordnung, sondern die der Sprechsilben. So ist, um nur ein Beispiel zu geben, die Form *sealed* akustisch gewertet genau so einsilbig wie *wild*.

In der nordischen Skaldendichtung wurde die Binnenreimtechnik in reichstem Maße ausgebildet und systematisiert. Zwei Formen treten dort deutlich hervor: *skothending* und *aðalhending*[113]).

Skothending (Schußreim) bezeichnet einen Gleichklang nur in der Endkonsonanz der Silbe oder, wenn diese auf einen langen Vokal ausgeht, nur in der „gemeinsamen Vokalnatur“ (Heusler). Dazu kann

---

zureißen. Außerdem spielt der *stress* in diesen Gedichten lange nicht die Rolle, wie in der sprungrhythmischen Dichtung, von der sein Wort gilt: „Stress is the life of it (Letters I, 52).

[113]) Vgl. hierzu A. Heusler, Deutsche Versgeschichte, Bd. I, §§ 401ff. Dort auch die auf folgender Seite angeführten Beispiele.

unter Umständen die Gleichheit der anlautenden Konsonanz treten, ohne jedoch das Wesen des ‚scothending' zu berühren. Beispiele: se*rk*-iar: bi*rk*-is; flau*m*-s : nae*m*; pr*a*- : *ae*-vi.

A đ a l h e n d i n g (Hauptreim) bezeichnet einen vollen „Gleichklang im Vokal u n d Konsonant oder nur im Vokal, wenn er die Silbe endet" (Heusler). Beispiele: h*ild*-ar : v*ild*-u; re*iđ*-r : ske*iđ*-i; fr*ae*- : *ae*-vi.

Obwohl Hopkins das Altnordische nicht kannte, wußte er doch um diese skaldischen Reimformen. In den *Lectures on the English Language* von G. P. Marsh hatte er die fünfte Strophe aus Snorris *Háttatal* als Beispiel für die Möglichkeit solcher Reime vorgefunden und sie in seine Notizen für eine Vorlesungsreihe über die Grund- und Formelemente der Dichtung aufgenommen[114]):

„Hilmir hjalma skurir
herđir sverđi rođnu,
hrjota hvitir askar,
hrynja brynja spangir;
hnykkja Hlakkar eldar
harđa svarđar landi,
remma rimmu glođir
randa grand of jarli."

Humphrey House, der Herausgeber der *Note-Books*, setzt diese Notizen in die Zeit zwischen September 1873 und Juli 1874, d. h. also: Hopkins lernte zwei bis drei Jahre vor der Wiederaufnahme seiner Dichtung die skaldische Reimtechnik kennen.

Erneut und bestärkt wurde diese Anregung während seines vierjährigen Aufenthaltes in Wales (1874—78), wo er einen gewissen Einblick in die Stilmittel w a l l i s i s c h e r D i c h t u n g gewann. Er selbst gesteht, daß in jener Zeit „I was fascinated with cynghanedd or consonant-chime"[115]). Über die Form des *cynghanedd* bemerkt LL. Wyn Griffith:

„Cynghanedd is a highly developed art, demanding a complete consonantal harmony: a reiteration of initial consonants is not sufficient. Omitting one variety which depends solely upon internal rhyme, the two remaining types of *cynghanedd* may be simplified as follows:

(a) Where consonants in the first part of a line are repeated in the second part, after the caesura, and in the same order.

---

[114]) Note-Books p. 246 f. u. 410.
[115]) Letters I, 163.

(b) Where the line is divided into three parts, the final syllables of the first and the second parts rhyming, while there is a correspondence of consonants in the second and third parts"[116]).

Hopkins selbst hat darauf aufmerksam gemacht, daß seine *consonant-chimes* auf die Anregung wallisischer Dichtung zurückgehen, und manche — es sind aber nur wenige — seiner Verse und Wortgruppen kommen, wie Griffith gezeigt hat[117]), dem *cynghanedd* nahe, so etwa:

„warm-laid grave in a womb-life grey" (p. 13);
„lush-kept plush-capped sloe" (p. 14);
„the down-dugged ground-hugged grey" (p. 20) u. a.

Tatsächlich aber scheinen sich in dieser Hinsicht die beiden Einflüsse zu überlagern und zu verstärken, der skaldische und der wallisische. Während jedoch in beiden Richtungen aus dem Gebrauch der Binnenreime eine Technik, ein stilistisches System wurde, genügte für Hopkins die bloße Anregung zu neuen, bunteren, klangvolleren Mitteln der Darstellung des inneren Gehaltes. Ein sklavischer Nachahmer war er nie: „The effect of masterpieces is to make me admire and do otherwise"[118]).

Bezeichnend ist die Bemerkung, mit der er die Snorristrophe in seinen Notizen einleitet; zeigt sie doch, daß gerade auch die musikalische Abwandlung dieser Reime ihn interessierte:

„There is a beautifully rich combination of them (d. h. von verschiedenartigsten Reimen) in Norse Poetry, especially of initial and final consonant rhyme leaving out the vowel, the effect of which is not that the vowels go for nothing but that they seem to be sided or *intentionally* changed, vowelled off"[119]).

Das gilt für die *skothending*, und von dieser Art findet sich in Hopkins' Dichtung eine große Zahl. Bisweilen erwecken sie den Eindruck bloßen W o r t s p i e l s, gleichsam verschiedener Ablautstufen desselben Wortstammes. Nur einige Beispiele:

„... of the *best* we *boast* our seamen are ..." (p. 35);
„... *nay* does *now deal* / Thy lovely *dale* down thus" (p. 53);
„... sifted to *suit* our *sight* ..." (p. 56);
„... that *leans* along the *loins* of hills ..." (p. 89);
„... *low lie* his mates now on watery bed ..." (p. 34);
„... none *good* but *God* ..." (p. 72);

---

[116]) The Welsh Influence, New Verse 14, p. 27 ff.
[117]) A. a. O.
[118]) Letters I, 291.
[119]) Note-Books p. 246.

„... what *heart heard* of, *ghost guessed* ..." (p. 50);
„... I am *soft sift* / In an hourglass ..." (p. 12);
„... O *Father*, not unter thy *feathers* ..." (p. 54);
„... age and age's evil, *hoar hair* ..." (p. 54);
„... this to *hoard* un*heard*, *heard* un*heed*ed ..." (p. 65) u. a.

Die genauere Betrachtung zeigt aber, daß es sich in diesen Fällen durchaus nicht um bloße Wortspiele handelt, auch nicht um Zufälligkeiten, sondern um die Klangverknüpfung wesentlicher, sinnbezogener Wörter. Obschon es jeweils einander fremde Wortstämme sind, so erwecken sie in ihrer gleichen Konsonanz doch das Gefühl einer inneren, dem Gedanklichen entsprechenden Verwandtschaft. Auch hierin zeigen sich die bei Hopkins so häufigen klanglichen Querverbindungen (vgl. oben S. 46), die den nicht immer durchsichtigen Gedankengang erleichtern und die es verstehen lassen, warum der Dichter so energisch darauf drang, seine Verse müßten laut gelesen werden.

In anderen Fällen bindet Hopkins nach Art von Kontaminationen die Konsonanz zweier Wörter in einem dritten zusammen und setzt auf diese Weise den Klang in eine Linie mit dem Gedanken, der die beiden eint:

„... in pool and rut peel parches
*Squ*andering *ooz*e to *squeez*ed dough ..." (p. 67).

Oder in einer Abwandlung dieser Art:

„And those strokes once that *gashed flesh* and *galled shield*" (p. 68).

An anderen Stellen gibt er durch seine Binnenreime die Gefühlsgeladenheit des Gehaltes wieder, wobei die Abwandlung der Vokale — nicht selten in richtigem Ablautverhältnis — eine bedeutsame Rolle spielt (intentionally changed!):

„O but I *bear* my *bur*ning witness though
Against the wild and wanton work of men" (p. 72);
„... has *wil*der, *wil*ful-wavier
*Meal*drift *moul*ded ever and *melt*ed across skies?" (p. 30);
„... on *wind-wand*ering weed-*wind*ing bank" (p. 39);
„... forget that there must
The sour scythe cringe and the bl*ear* sh*are* come" (p. 15);
„*Man*'s *moun*ting spirit in his *bone*-house, *mean*-house dwells"
(p. 31) u. a.

Manchmal zeigt sich in diesen Reimen eine vom Rhythmus unterstützte oder diesen unterstützende Nachdrücklichkeit der Aussage:

„... Grasp God, thr*oned* beh*ind*
Death with a sovereignty that *heeds* but *hides, bodes* but a*bides*"
(p. 22);

„... and these thy daughters
And *five-liv*èd and *leav*èd *fav*our and pride
Are sisterly *sealed* in *wild* waters" (p. 19).

Über den Parallelismus der Anreime hinaus wird im Schlußvers des letzten Beispiels das Paradoxe des Gedankens gerade durch die Reimbindung *sealed* und *wild* deutlich unterstrichen.

In all diesen Fällen treten bei wechselndem Vokalismus die gleichen Konsonanten auf, wobei der Spannungsausgleich zwischen der festen konsonantischen Struktur und dem Wandeln und Wogen der Vokale nicht selten ein vollgeplantes und wesentliches Klangelement bildet.

Aber in andern Fällen bleibt neben der Endkonsonanz auch die Vokalqualität gewahrt, so daß sich Binnenreime nach Art der *aðalhending* ergeben. In sich betrachtet ist diese Form weniger typisch, da sie sich klanglich von Endreimen gar nicht unterscheidet. Was sie aber für Hopkins c h a r a k t e r i s t i s c h macht, das ist einmal ihre ganz freie Stellung im Vers und zum andern ihre Vermischung mit der vorher behandelten Form im gleichen Sinnzusammenhang.

So können derartige Reime bisweilen zwei unmittelbar aufeinander folgende Einsilbler füllen:

„*Gush!* — *flush* the man ..." (p. 14);
„*Fall, gall* themselves ..." (p. 29);
„And all is s*eared* with trade, bl*eared* sm*eared* with toil" (p. 26);
„... let life waned, ah let life wind
Off her once sk*eined* st*ained* v*eined* variety ... (p. 51)
„Within her w*ears*, b*ears*, *cares* and moulds the same" (p. 69).

Die Eindringlichkeit, die in solcher Aufeinanderfolge liegt, bildet einen Parallelfall zu der rhythmischen Bedeutung akzentuierter Einsiblerfolgen (vgl. oben S. 39 ff.).

Nicht selten stehen Reime dieser Art auch weiter voneinander getrennt und geben dem Vers, zumal wenn er eine Zäsur enthält, neben einer gewissen klanglichen Balance verschiedene, dem inneren Gefühl entsprechende Ruhepunkte:

„For I gr*eet* him (= God) the days I m*eet* him" (p. 13);
„That guilt is h*ushed* by, hearts are fl*ushed* by and melt" (p. 13);
„And w*ears* man's smudge and sh*ares* man's smell" (p. 26);
„In crisps of *curl* off wild winch wh*irl* ..." (. 28);
„In a fl*ash*, at a trumpet cr*ash* ..." (p. 67) u. a.

Doch würde die Betrachtung dieser echohaften Klänge im Äußeren stecken bleiben und leicht den Eindruck des Unmotivierten, Spielerischen, zur Technik Erstarrten hervorrufen, wollte man bei dieser Feststellung stehen bleiben. Tatsächlich haben solche Reime in einer überraschend großen Zahl einen tiefen, im Gehalt verwurzelten Sinn. Edith Sitwell, selbst eine Virtuosin der Klangmalerei[120]), hat der klanglichen Seite bei Hopkins in ihrem leider viel zu kurzen Essay besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Sie bemerkt zu dem Vers

„Wiry and white-fiery and whirlwind-swivellèd snow
Spins to the widow-making unchilding unfathering deeps (p. 15):

„I cannot recall any other English poet who has produced such a feeling of huge and elemental cold as Hopkins, a cold that is sometimes devouring, sometimes dulled. In the line quoted above, Hopkins produces the sensation of watching a wave receding and then plunging forward, by rhyming the first and the fourth word. A higher and more dissonantal *I* precedes the second rhyme, and this is the result, too, of the internal *R*'s, which always either lengthen a word or else make it flutter. In this case . . . they lengthen it, or rather give the feeling of an immense force driving forward"[121]).

Eine ähnliche Funktion haben die Binnenreime an der Stelle:
„And frightful a nightfall folded rueful a day (p. 16).

Ganz ruhig ausschwingend geht der Rhythmus dahin. Aber in den peitschenden *I*-Lauten von *fright* und *night,* in der dunkeltönigen Abwandlung von ‚ful — fɔ:l — foul — ful' — die verweilende Liquide ist unübertrefflich gewählt — ist der äußere Schrecken der Sturmnacht und die innere Trostlosigkeit der Gefährdeten eindrucksvoll wiedergegeben.

Im Sonett *The Windhover*[122]) wird das Geheimnis der seelischen Spannung, die das ganze Oktett erfüllt und die im nominalen Stil so

---

[120]) Vgl. Ilse Gerstmann, Die Technik des Bewegungseindruckes in Gedichten Edith Sitwells und Vachel Lindsays, S. 64 f.

[121]) Edith Sitwell, Aspects of Modern Poetry, p. 61 f.

[122]) Poems p. 29. Vgl. den vollen Text oben S. 33. — Dies Sonett, das Hopkins ein Jahrzehnt vor seinem Tode als die beste Leistung seines poetischen Schaffens bezeichnete (vgl. Brief an Bridges, Letters I, 85), hat auch in der literarischen Kritik die allerstärkste Beachtung gefunden. Immer wieder hat man versucht, es zu deuten. Vergleiche die Zusammenstellung der Deutungen von I. A. Richards, W. Epsom, H. Read und E. E. Phare in: Phare, The Poetry of G. M. Hopkins, p. 130 ff. Wertvoller und Hopkins viel entsprechender ist die Deutung von Harry Downey, weil sie nicht mit Vorurteilen an dies Sonett herantritt, sondern ganz von Hopkins' eigenen Äußerungen ausgeht. Vgl. H. Downey, A Poem not understood, The Virginia Quarterly Review XI, p. 506 ff.

markant zum Ausdruck kommt (vgl. oben S. 33), abschließend noch einmal in einem Binnenreim zum Anklingen gebracht:

„. . . My heart in hiding
Stirred for a *bird*, — the achieve of, the mastery of the thing!"

Es hätte des Gedankenstriches kaum bedurft, mit solcher Notwendigkeit zwingen diese Langsilbenreime zum Verweilen, zur Pause. Es ist eine Pause innerer Geladenheit, die psychologische Voraussetzung für die Dynamik des nun folgenden Ausrufes der Bewunderung.

Anders wieder ist die gefühlsbeschwerte Art der Binnenreime in den Schlußversen des Sonettes *The Sea and the Skylark* (p. 28):

„Our *make* and *mak*ing *break*, are *break*ing, down
To man's *last dust*, drain *fast* to man's *first* slime".

Die erschütternde Reflektion über den Zusammenbruch menschlicher Würde, die das Morgenerlebnis in der reinen, lauteren Natur in ihm weckt, findet ihren klanglichen Gipfel in der viermal wiederholten Verschmelzung von langtönigen, weit ausholenden Diphthongen (*ei*) mit harten Verschlußlauten (*k*). Etwas Zerbrochenes, Hoffnungsloses liegt in dieser serienhaften Häufung des gleichen Klangbildes und setzt sich fort in den vier *st*-Binnenreimen der nächsten Zeile, die als Einsilbler mit ausgehender stimmloser Doppelkonsonanz an sich schon schlagartig und endgültig wirken.

Aus dem letzten Beispiel ersieht man aber auch, wie Hopkins im gleichen Sinnzusammenhang beide Reimarten verwenden kann, die vokalwechselnde und die vokalwahrende. Dafür noch einige bezeichnende Beispiele:

„Never eldering *rev*el and *riv*er of youth . . ." (p. 17);
„From life's *dawn* it is *drawn down* . . ." (p. 18);
„All the *air* things *wear* that *build* this *world* of Wales" (p. 32);
„To b*athe* in his *fall*-gold mercies, to *breathe* in his *all*-fire glances" (p. 19);
„. . . like each tucked str*ing* tells, each h*ung* bell's
Bow sw*ung* finds t*ongue* to fl*ing* out broad its name" (p. 53) u. a.

Freilich ist es schwer, in solchen und ähnlichen Fällen die Übereinstimmung zwischen Gehalt und Form stets eindeutig aufzuweisen. Vielleicht war das Gehör bisweilen stärker als die logische Folge der Gedanken; vielleicht hat mitunter eine Vorliebe für den musikalischen Wert und die musikalische Wirkung des Echos die Bevorzugung solcher Wörter vor andern bestimmt. Wie empfänglich Hopkins dafür war, zeigt der Gesang der Mädchen aus seinem unvollendeten Drama *St. Winefred's Well* (p. 54 ff.), dessen Hauptwirkung in der ausgewogenen Anordnung echohafter Reime und Wortwiederholungen

liegt, — wie es der Titel *The Leaden Echo and the Golden Echo* übrigens schon andeutet. Wenn Hopkins im Hinblick auf diese Dichtung behauptete: „I never did anything more musical“[123]), so meinte er damit neben dem vielgestaltigen Rhythmus vor allem auch das vielfarbige Wechselspiel der Vokale und Konsonanten, das dem Rhythmus erst seine lebendige Fülle gibt.

Hopkins hat den Binnenreimen innerhalb seiner dichterischen Formgebung die weitesten Wirkungsmöglichkeiten eingeräumt — fast 200 Stellen ließen sich anführen —, aber er hat sich dabei volle Freiheit gewahrt. Nirgendwo sind sie von ihm in ein Schema oder System gezwängt worden. Er hat sie verwandt, wo und wie sein Ausdruckswille danach verlangte, und dieser Ausdruckswille stand im Dienste des Gehaltes.

4. Zusammenfassung über das Formgefühl bei Hopkins.

Aus methodischen Gründen mußte das Formgefühl Gerard Manley Hopkins' in getrennten Einzelabschnitten, in Teilfragen dargestellt werden: die wesentlich aus dem Alltag schöpfende Wortwahl, der prosanahe, zum Nominalen drängende stilistisch-syntaktische Bau, dazu der Rhythmus mit seiner Vielfalt von Mitteln, um das Eigenerlebnis gedanklicher Einheiten zu wahren und es blitzscharf oder ruhig auskostend, in markig-knapper oder serienhaft häufender Eindringlichkeit darzustellen; schließlich die besonderen Ausdrucksmittel des Anreims und des Binnenreims. Immer ergab sich der Schluß, daß der Dichter diese Mittel sprachlicher Gestaltung bewußt in den Dienst des Gehaltes stellt. Zwingend wird diese Erkenntnis aber erst, wenn man von der Einzelbetrachtung zur organischen Einheit vorstößt, wo aus dem lebendigen Ineinander vieler formaler Teilerscheinungen der Gehalt als Einheit sich abhebt. Da drängt sich dann förmlich der Eindruck auf, daß Hopkins' Dichtung in ihren besten Leistungen wirklich Sprachwerdung, nicht bloß Sprachkleid des Gedankens ist.

So sei an den Abschluß dieser Betrachtungen über das Formgefühl bei Hopkins ein ganzes Gedicht *Hurrahing in Harvest* (p. 30 f.) gestellt, von dem der Dichter bekennt: „The hurrahing sonnet was the outcome of half an hour of extreme enthusiasm as I walked home alone one day from fishing in the Elwy“[124]). Auf knappem Raum läßt es dies lebendige Ineinander recht deutlich werden:

---

[123]) Letters II, 149.

[124]) Letters I, 56.

„Summer ends now; now, barbarous in beauty, the stooks arise
Around; up above, what wind-walks! what lovely behaviour
Of silk-sack clouds! has wilder, wilful-wavier
Meal-drift moulded ever and melted across skies?
I walk, I lift up, I lift up heart, eyes,
Down all that glory in the heavens to glean our Saviour;
And, eyes, heart, what looks, what lips yet gave you a
Rapturous love's greeting of realer, of rounder replies?
And the azurous hung hills are his world-wielding shoulder
Majestic — as a stallion stalwart, very-violet sweet! —
These things, these things were here and but the beholder
Wanting; which two when they once meet,
The heart rears wings bold and bolder
And hurls for him, O half hurls earth for him off under his feet."

Mit einer nüchternen Feststellung setzt das Sonett ein, geht aber sofort in die Stimmung auskostender Bewunderung über; denn die Wortgruppe *barbarous in beauty* ist nicht bloß durch gleichen konsonantischen Anreim gekennzeichnet, sondern sie zeigt in ihren Eingangssilben regelrechte Binnenreime nach Art der auf Langvokal ausgehenden *skothending* (ba:, bju:). Die Intensität des inneren Hochgefühls, die gedanklich schon in der Zusammenstellung zweier aus so verschiedenen, ja einander fremden Wortfeldern stammenden Wörtern zum Ausdruck kommt, wird klanglich durch diese langen, akzentschweren Silben ganz stark hervorgehoben. Und der gleiche ryhthmisch-musikalische Zug verweilender Bewunderung setzt sich fort in dem folgenden *the stooks arise / Around,* gleichsam als müsse die klangliche Linie teilhaben an dem Spiel der Augen, das da Zug um Zug das vielfältige Geschehen auf der weiten Erntefläche in sich hineintrinkt.

Dann ein plötzlicher neuer Ansatz, ein Übergang in den nominalen Stil. Der Blick ist nach oben gegangen und löst Rufe der Bewunderung aus:

„. . . What wind-walks, what lovely behaviour
Of silk-sack clouds! . . ."

Ein Verb wäre hier überflüssig, würde die Dichte dieses Eindruckes nur schwächen.

Überraschend sind die alliterierenden Zusammensetzungen *wind-walks* und *silk-sack clouds*. Ihre Elemente sind der allereinfachsten Alltagssprache entnommen. Aber gerade ihre Koppelung verrät einen hohen Grad klanglich-visueller Verdichtung. In dieser Dichte erhält die Szene einen eigentümlich scharfen Umriß und prägt sich dem Hörer fest und unvergeßlich ein: die leichtgeblähten, seidig-weichen und seidig-schimmernden Wolkengruppen, die so ruhig (*walks*, nicht *rushes*) über den blauen Erntehimmel dahinziehen.

Liegt in dem Rhythmus dieser alliterierenden Einsilbler noch ein gewisses Staccato, so geht der Rhythmus jetzt über in eine ganz flüssige, schmiegsame Linie:

„. . . has wilder, wilful-wavier
Meal-drift moulded ever and melted across skies?"

Wie ein ruhiges Atemholen nach den Ausrufen der Bewunderung wirkt dieser Wechsel. Es sind gleichsam aufeinanderfolgende sanfte Wellen, mit denen der Rhythmus das Bild von der *meal-drift* aufnimmt. Der vielfältigen Bewegung, die das Auge des *beholder* dort oben gefangen hält, entspricht der Reichtum musikalischer Abwandlung im Klangkörper dieser Verse. Auf dem Grundgefüge alliterierender Konsonanz ein steter Wechsel der Vokale. Ein ruhiges Aufnehmen der Eindrücke liegt in dem Nacheinander der Binnenreime „*meal*-drift *mould*ed ever and *melt*ed . . .", die als Akzentgipfel und in der verweilenden Liquide das Berückende dieser Schau besonders eindringlich fassen. Und wieder überrascht es, daß die Wortelemente dieser ‚Kadenz' (Deutschbein) aus dem Alltag, aus der schlichten Welt des Hauses stammen.

Bis hierher ist der Dichter nur passiv, nur aufnehmend gewesen. Das Erlebnis — *Instress* ist Hopkins' Lieblingsausdruck dafür[125]) — überkam ihn. Nun drängt es aber von innen her. Er möchte der ganzen Fülle dieser verheißungsvollen Stunde teilhaft werden:

„I wálk, I lift úp, I líft up héart, éyes,
Down all that glory in the heavens to glean our Saviour."

Bezeichnend für die ganze Bewußtheit dieses inneren Entschlusses ist das Staccato der ersten Zeile, die nur Einsilbler enthält, ist das dreifach wiederholte *I*, ist die Wiederholung von *I lift up*.

Das *glean* der nächsten Zeile[126]) — es stammt aus der Sprache des Bauern — weist alliterierend zurück auf *glory in the heavens* und bezieht so auch klangmäßig den wolkigen Himmel in die Erntesphäre

---

[125]) Vgl. den Index unter *instress* in Letters II und III sowie in Note-Books.

[126]) Zur tieferen Erfassung gerade dieser und der folgenden Zeilen ist die Kenntnis der Hopkinsschen N a t u r a u f f a s s u n g notwendig, wie sie sich in dem von ihm selbst geprägten Wort *inscape* ausdrückt. 70mal (in 50 Textzusammenhängen) gebraucht er dies Wort in seinen Tagebüchern, Prosaschriften und Briefen. Genauere Untersuchungen im Rahmen des Marburger Englischen Seminars ergaben die enge Verbindung dieses Begriffes mit Hopkins' Auffassung vom Sinn und Wert des I n d i v i d u u m s, die wiederum sich stark mit entsprechenden Gedankengängen des englischen Scholastikers Johannes Duns Scotus († 1308) be-

hinein. Ein zweites Erntefeld grüßt ihn dort oben, dessen Schönheiten er begierig wie liegen gebliebene Ähren aufliest (*to glean!*), um der Nähe des alle Erdenschönheit erfüllenden Schöpfer- und Erlösergottes inne zu werden[127]).

Und seinem Mühen wird Antwort:

„And éyes, héart, what looks, what lips yet gave you a
Rapturous love's greeting of realer, of rounder replies?"

---

rührt. (Vgl. auch E. E. Phare, The Poetry of G. M. Hopkins, p. 80 ff., und die Besprechung dieses Werkes in TLS 1934, p. 57)

Nach Scotus vollendet sich das Wesen der Natur im Individuum. „Der göttliche Wille will die Welt und damit die Verschiedenheit der Arten sowie die relative Gleichheit ihrer Individuen nicht mehr als die vielen voneinander verschiedenen Individuen. Gerade diese will und braucht Gott: propter suam bonitatem communicandam et propter suam beatitudinem plura in eadem specie produxit; in entibus autem principalibus est a Deo intentum individuum principaliter. Danach kann man aber sagen, daß nach Duns im Individuellen und Einzelnen die höhere Form des Daseins gegenüber dem Allgemeinen zu erblicken ist . . . Das individuelle Dasein ist die höchste Form kreatürlicher Existenz" (R. Seeberg, Die Theologie des Johannes Duns Scotus, S. 73/74; vgl. auch R. Meßner, Das Individuationsprinzip in skotistischer Schau, Wissenschaft und Weisheit I [1934], S. 10 ff.).

Wenn aber das Wesen der Natur im Individuum sich vollendet, so kommt diesem ein überragender Wertcharakter zu. Es ist, nach Scotus, besonderes Ziel des göttlichen Schöpferwillens. In ihm leuchtet die Bonitas Divina in einmaligem Strahl auf und bringt damit einen ganz bestimmten, einmaligen, gottgewollten und nur hier verwirklichten Sinn zum Ausdruck.

Und hier liegt der Berührungspunkt mit Hopkins' Auffassung vom *inscape*: dieser im Individuum einmalig verwirklichte Sinn, die Überzeugung von dem inneren, lebendigen, dynamischen Zusammenhang des Einzeldinges mit der dahinter wesenden unendlichen Totalität Gott. Nicht Blumen und Bäume allgemein, sondern dieser Baum, diese Landschaft, dies Wolkengebilde, dies Menschenantlitz und ihr aller *inscape*, ihr geheimnisvoll-einmaliger Charakter und Sinn stehen im Vordergrund seiner Betrachtung. „I know the beauty of our Lord by it", sagt er einmal von einer ganz bestimmten Glockenblume, „the inscape is mixed of strength and grace" (Note-Books p. 133 f.). Aus dieser Auffassung heraus verliert das *glean* der obigen Verse seine Fremdheit, handelte es sich doch für den Dichter wirklich um ein Auflesen der Spuren göttlicher Nähe, Schönheit und Sinngebung. „What you look hard at, seems to look hard at you; hence the true and false instress of nature", sagt er in einer Tagebuchnotiz (Note-Books p. 140). Über Hopkins' Verhältnis zu Scotus unterrichten die Arbeiten von Devlin und Gardner (vgl. Literaturverzeichnis).

[127]) Vgl. auch das Sonett *The Starlight Night* (p. 26 f.).

Bezeichnend ist das akzentuierte Wiederaufnehmen von Herz und Auge, jetzt aber in umgekehrter Folge. Wie weit dies enthusiastische Erlebnis göttlicher Nähe über alles menschliche Liebeserleben hinausgeht, scheint uns in dem nachdrücklichen, zum Teil hastenden rhythmischen Gang, sowie in der doppelten Fülle der über beide Verse verstreuten Liquiden und der stetig wechselnden Vokale — ein Musterbeispiel für den Reichtum des englischen Vokalismus — zu klanglichem Ausdruck zu kommen.

Der Blick schweift wieder hinunter und nimmt noch einmal den weiten Umkreis in sich auf. Es gehört ja alles zusammen: alles Schöne, alles Einmalige, jedes Inscape verrät in seiner einmaligen Ausprägung die schöpferische Nähe Gottes:

„And the azurous hung hills are his world-wielding shoulder
Majestic — as a stallion stalwart, very-violet sweet."

Wieder sind es langhaltende, liquidenschwere Binnenreime der nominalen Koppelung ‚*world-wielding shoulder*', die den Gefühlston, die auskostende Bewunderung über die erlebnishaft, nicht wissensmäßig erfahrene Gottesnähe festhalten. Und dann — echt Hopkins in dieser zunächst befremdenden Zusammenstellung — das

„. . . as a stallion stalwart, very-violet sweet",

durch Binnenreim und Anreim von *v* und *s* in eins gebunden.

Auch in diesen sechs Versen ist die Sprache in ihren Grundelementen fast durchgehend dem Alltag verhaftet, wenn auch die Art der Zusammenfügung — und so will es dies Erlebnis des *extreme enthusiasm* — sie weit über die Alltagssphäre hinaushebt.

Die letzten Verse haben bereits unmerklich in die Reflektion übergeleitet, die sich nun zu immer größerer Eindringlichkeit steigert:

„These things, these things were here and but the beholder
Wanting: which twó when they once meet,
The héart réars wings bóld and bólder
And húrls for him, O half hurls earth for him off under his feet."

In der bedeutsamen Wiederholung von *these things* klingt noch einmal in schlichtester Fassung, in einem *understatement* die tiefe Bewunderung der ersten Verse an. Das Wort *beholder* schließt im Hinblick auf das *glean* des sechsten Verses noch etwas von seiner ursprünglichen Bedeutung des Festhaltens (*to hold*, NED) in sich. Und dann ballt sich der Enthusiasmus des Gefühls und der inneren Überzeugung in der Aufeinanderfolge von akzentuierten Einsilblern zu einem rhythmischen Gang von stärkster Ausprägung. Der 13. Vers besteht fast nur aus solchen rhythmischen Gipfeln, die um so schwerer und wuchtiger wirken, als ihre Nasal- und Liquidenverbindungen mit Not-

wendigkeit zu langsamem Vortrag zwingen, und die steigernd die Klang- und Wirkungskraft des *hurls* vorbereiten.

Das Gedicht ist ganz im S p r u n g r h y t h m u s gehalten. Zwar sind dessen Möglichkeiten sparsamer und ausgeglichener verwandt als etwa in manchen Strophen der *Deutschland*, eine Tatsache, die beispielhaft in dem ruhigen jambischen Gang des dritten Verses hervortritt. Bisweilen kann eben, wie in dieser Zeile, der Gehalt eine rhythmische Linie bedingen, die sich vom silbenzählenden Versmaß gar nicht abhebt. Aber das ist nur ein weiterer Beweis dafür, daß auch in diesem kleinen Gedicht der Sprungrhythmus seine ganze natürliche Anpassungsfähigkeit an den Gehalt zeigt. Der Rhythmus bildet die Grundstruktur dieser *music of the verse*[128]), die dann in dem Gesamt der geschilderten sprachlichen Mittel, in der *texture* ihre klangliche Fülle, Tiefe und Anschaulichkeit erhält.

---

[128]) Letters II, 41. Ein Besprecher im TLS sagt: „For anyone with a sensitive ear Hopkins is as easy as he is beautiful to read. Those who find such lines as the opening of the sonnet *Windhover* difficult must ask themselves whether their ear is not as yet imperfectly trained to poetic rhythm as distinct from metrical scansion" (TLS Dec. 25, 1930, 1099).

IV. Die innere Verwandtschaft zwischen dem Formgefühl bei den altgermanischen Dichtern und bei Hopkins.

Das Formgefühl altgermanischer Dichtung, das in seinen Wesenszügen bereits dargestellt wurde, läßt sich in drei Grundgedanken aussprechen:

1. Es ist getragen und gelenkt von einem überaus starken Ausdruckswillen, der alle Erscheinungen der Dichtersprache weckt und bestimmt (vgl. oben S. 12).

2. Es offenbart sich in einer Rhythmik, die, an ein Mindestmaß von Gesetzlichkeit gebunden, für alle Möglichkeiten lebendiger Sprachbewegung offen ist (Stabreimvers mit freier Taktfüllung, vgl. oben S. 12 ff.).

3. Es drängt ständig hin zu möglichst voller Übereinstimmung zwischen Gehalt und dichterischer Form (vgl. oben S. 15 f.).

Die Ausführungen über Gerard Manley Hopkins werden nun kaum einen Zweifel an der Tatsache aufkommen lassen, daß auch sein Formempfinden wesentlich in die gleiche Richtung weist.

Da ist zunächst ein Ausdruckswille von seltener Wucht und Zielsicherheit (vgl. oben S. 17 f.), der als letzte treibende Kraft sprachlicher Formung immer wieder bei Hopkins begegnete: in seiner Vorliebe für den *stress* (vgl. oben S. 18) und in der Betonung des akustischen Charakters seiner Dichtung (vgl. oben S. 17 f.), in der Alltagsverbundenheit[129]) seiner Wortwahl (vgl. oben S. 26 ff.) und in der Prosanähe seines sprachlich-rhythmischen Stiles (S. 32 ff.), im Wirklichkeitssinn und in der ganz freien, individuellen Meisterung des sprachlichen Materials.

Dieser Ausdruckswille liebt das Betonte, möchte das Einmalige des Erlebens in seiner ganzen Einmaligkeit darstellen. Das Harmonisch-Ausgefeilte, das Rhythmisch-Ausgeglichene, das Gemächliche liegt ihm nicht. Und so gelangt Hopkins mit der gleichen Notwendigkeit wie

---

[129]) In sich würde die Alltagsverbundenheit seiner Wortwahl Hopkins von der germanischen Dichtung unterscheiden (vgl. oben S. 15, Fußnote 35). Aber anderseits ist sie ganz typisch für den Ausdruckswillen, der ihn mit dem germanischen Formgefühl so tief verbindet.

der altgermanische Dichter zu weitgehender nominaler Verdichtung (vgl. oben S. 32 ff.). Wie sein Erleben konzentrierteste Fülle ist, so auch die Sprache, in der es uns entgegentritt. Die Wortzusammensetzungen — ihre Zahl ist beträchtlich und nicht wenige davon sind neugeprägt — beherrschen sein Werk in ähnlicher Weise, wie sie es in der germanischen Stabreimdichtung tun.

Die stärkste Wirkung der Wortzusammensetzungen aber liegt im Rhythmischen[130]), und das führt vom Ausdruckswillen zum zweiten und auffallendsten Element dieser inneren Verwandtschaft, dem Rhythmus. Gewiß, der sprungrhythmische Vers ist kein Stabreimvers, ist sogar recht weit davon entfernt; denn das feststehende Prinzip der Zwei- bzw. Vierzahl von Takten ist ihm fremd. Trotzdem besteht auch seine rhythmische Grundstruktur in einer jeweils festgelegten Zahl von Takten, deren jeder, wie in der altgermanischen Dichtung, frei und individuell gefüllt werden kann. Die Spannungseinheit von Bindung und Freiheit herrscht in tiefverwandter Weise hier wie dort[131]).

Damit sind dem Rhythmus in der Dichtung Hopkins' all die Möglichkeiten gegeben, die der germanische Rhythmus besaß, um die Linie einer lebendigen Sprachbewegung stilisierend herauszuarbeiten. Und das Urteil, das dem germanischen Vers zuerkannt wurde, läßt sich auch weithin über Hopkins' Verse aussprechen: in ihnen lebt sich der Eigenrhythmus des Prosasatzes aus[132]).

Wie der germanische Dichter um der Emphase willen ganze Takte mit jeweils einer einzigen, gewichtigen, sinnschweren Silbe ausfüllen oder aber, wenn der Gehalt es forderte, längere oder kürzere Silbenketten in die gleiche Taktweite drängen konnte, so auch Hopkins. Damit unterscheidet er sich, wenn man auf das Wesen sieht, in seiner sprungrhythmischen Dichtung von der rhythmisch-metrischen Tradition der englischen Neuzeit in ähnlicher Weise wie der germanische Stabreimvers vom mittellateinisch-romanischen.

Bei aller Verschiedenheit des verstechnischen Baues besteht eine Wesensverwandtschaft zwischen dem Rhythmus etwa der bereits zitierten 77. Strophe des *Hávamál*:

---

[130]) Vgl. Jul. Petersen, Dichter und Werk, S. 222.

[131]) Neuerdings hat auch H. Galinsky zum Ausdruck gebracht, daß „Hopkins sich mehr auf die musikalischen Mittel einer neuen, im Grunde germanischen Metrik stützte" (Englische und angloirische Dichtung, in: Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker, hg. v. Kurt Wais, S. 121).

[132]) Vgl. oben S. 14 und Jos. M. Müller-Blattau, Musikalische Studien zur altgermanischen Dichtung, D. V. III, S. 539.

„Deyr fé deyia fraendr,
deyr siálfr it sama;
ek veit einn, at aldri deyr:
dómr um dauðan hvern“[133])

und dem Rhythmus, wie er uns in Hopkins' *Totentanzstrophe* entgegentritt:

„ ‚Sóme find me a swórd; sóme
The flánge and the ráil; fláme
Fáng or flóod' goes Déath on drúm,
And stórms búgle his fáme.
But wé dréam we are róoted in éarth — Dúst!
Flesh fálls within sight of us, wé though our flówer the sáme,
Wáve with the méadow, forgét that there múst
The sóur scýthe cringe, and the bléar sháre cóme“[134]).

Die Sechstakter der *Deutschland,* von denen eine Reihe auf S. 22 f. zitiert wurde, enthalten Takte, die in ihrer Spannungsweite denen der altsächsischen Dichtung ähneln; und sie enthalten andere, die etwas von der Silbenbeschränkung altnordischer Takte haben. Dabei stößt man bei ihnen, wie auch in seinen andern Dichtungen immer wieder auf rhythmische Partien, die an stumpfe Innentakte (vgl. oben S. 13, Fußnote 26), „die Haupteigentümlichkeit des germanischen Verstiles“ (Paul) gemahnen.

Selbst der germanische Auftakt findet in Hopkins' sprungrhythmischen Versen sein bezeichnendes, wenn auch weniger reich ausgebildetes Gegenstück. Man darf dabei nicht vergessen, daß diese Verse trotz des *overreaving* nicht schnell rezitiert werden, sondern mit einem gewissen Auskosten und Ausschwingen, mit Sprech- und Gedankenpausen usw., so daß die Auftakte ihre ganz eigene Wirkung haben.

Wie aber steht es mit der Alliteration? Sie hat mit Recht dem germanischen Vers seinen Namen *Stabreimvers* gegeben; war sie doch für den Dichter kein Stilmittel neben andern, sondern das eigentliche Rückgrat seines Rhythmus, machte diesen erst möglich.

Das kann von der Alliteration bei Hopkins nicht gesagt werden. Für ihn ist sie einfachhin ein poetisches Mittel neben andern. Sie begründet seinen Rhythmus nicht, sondern setzt ihn voraus. Aber weithin unterstreicht sie ihn, läßt die Sinngipfel und ihre gedanklichen Zusammenhänge stärker, schärfer, eindringlicher heraustreten (vgl. oben S. 46 f.). Und damit erfüllt sie — nicht selten von Binnenreimen unterstützt — in der Dichtung Hopkins' vielfach den gleichen Zweck wie der Stabreim im Rhythmus der germanischen Dichter.

---

[133]) Ausgabe Neckel, S. 28.

[134]) Poems p. 15. Zu *flesh — fálls* vgl. oben S. 47, Fußnote 111.

Es wurde bereits betont, daß Hopkins selbständig und aus innerem Triebe zum Sprungrhythmus kam (vgl. oben S. 19 f.). Dennoch hat er in seiner theoretischen Rechtfertigung gern darauf hingewiesen, daß damit ein uraltes Erbe von ihm wieder aufgenommen werde. Aus dem späten Mittelalter nennt er ausdrücklich William Langland, dessen *Piers Plowman* im Sprungrhythmus verfaßt sei, allerdings in „a degraded and doggrel shape“[135]). Doch hätte er genau so gut auf die englisch-schottischen Volksballaden des 15./16. Jahrhunderts hinweisen können, etwa auf Strophen aus *The Battle of Otterburn:*

„Where scháll I býde the?“ sayd the Dówglás,
„Or whére wylte thow cóm to mé?“
„At Ótterbórne, in the hýgh wáy,
Ther mast thów well lógeed bé?“[136]),

oder aus *The Hunting of the Cheviot*:

„The fáttiste hártës in áll Chyviát
we haue kýld, and cast to cárry them awáy:“
„Be my tróth“, sayd the dóugetë Dógglas agáyn,
„therfor the tón of vs shall dé this dáy“[137]).

In der Volksballadenstrophe hat sich abseits vom Wege der großen Literatur das Gefühl für den alten, arteigenen Rhythmus und für die Bedeutsamkeit der Hebungen in weitem Maße erhalten, wie ja überhaupt diese Strophe ein spätes Nachleben der germanischen Langzeile darstellt[138]).

Hopkins hat die Volksballaden in diesem Zusammenhang nicht erwähnt[139]). Trotzdem hatte er ein starkes Empfinden für das stille, unbewußte Fortleben des alten rhythmischen Gefühls im Bereich volkstümlicher Dichtung. So macht er verschiedentlich darauf aufmerksam, daß Sprungrhythmus sich vielfach bis in die Gegen-

---

[135]) „So far as I know — I am enquiring and presently I shall be able to speak more decidedly — it existed in full force in Anglosaxon verse and in great beauty; in a degraded and doggrel shape in Piers Ploughman (I am reading that famous poem and am coming to the conclusion that it is not worth reading); Greene was the last who employed it at all consciously and he never continuously . . .“ (Letters I, 156). — Vgl. auch das Urteil H. Reads: „. . . the whole tradition of Teutonic and Norse Poetry favours the principle of sprung rhythm“ (In Defence of Shelley, p. 132).

[136]) 161 Fassung A, 17; Child Vol. 3, p. 196.

[137]) 162 Fassung A, 17; Child Vol. 3, p. 308.

[138]) Vgl. Robert Spindler, Englische Metrik, S. 100.

[139]) Der Hinweis auf die *common ballad measure* (Letters II, 22) scheint nur allgemein zu sein, ohne besondere Betonung der Volksballaden.

wart hinein in volkstümlichen Klapperversen (popular jingles)[140]), in gereimten Wetterregeln (weather saws = sayings)[141]), in Refrains[142]) und in Kinderreimen (nursery rhymes)[143]) finde. Als Beispiel für die letzteren führt er an[144]):

„Díng, dóng, béll:
Pússy's ín the wéll;
Whó pút her ín?
Líttle Jóhnny Thín.
Whó púlled her óut?
Líttle Jóhnny Stóut."

Für Wetterregeln etwa:

„Márch dúst, Ápril shówers
Bríng fórth Máy flówers"[145]).

Gerade in dieser Tatsache sieht er einen Beweis für die tiefnatürliche Berechtigung seines eigenen Vorangehens: „Sprung rhythm is the most natural of things"[146]). Und es ist der Beachtung wert, daß Hopkins mit dieser Begründung einen ähnlichen Weg beschreitet, wie ihn ein Menschenalter später Andreas Heusler einschlug, als er zur Rechtfertigung seiner altgermanischen Zweitakttheorie auf volkstümliche Formelverse, Sprichwörter und Kinderliedchen hinwies, deren rhythmisches Grundmaß dem altgermanischen entspreche[147]).

In der eigentlichen Buchdichtung ist der Sinn für die Bedeutsamkeit dieses Rhythmus verloren gegangen. Nur vereinzelte Spuren lassen sich hier und da ausfindig machen. So erwähnt Hopkins selbst einige Shakespeareverse:

„Whý should this désert bé?"[148])
„Tóad that únder cóld stóne"[149])
„Thóu for whóm Jóve would swéar"[150]).

---

[140]) Letters II, 14.
[141]) Letters I, 45; vgl. Author's Preface, Poems p. 5.
[142]) Letters II, 14 und Author's Preface a. a. O.
[143]) Letters I, 45.
[144]) Letters II, 14.
[145]) Note-Books p. 234.
[146]) Author's Preface, Poems p. 5.
[147]) A. Heusler, Deutsche Versgeschichte Bd. 1, § 184.
[148]) As you like it III, 2/123. Seit Rowe gewöhnlich emendiert: a desert. Andere Ausgaben lesen: this desert silent be. Vgl. Delius zu der Stelle.
[149]) Macbeth IV, 1/6. First witch!
[150]) Love's Labours Lost IV, 3/117.

Zwar sind, wie G. F. Lahey in seiner Hopkinsmonographie gezeigt hat[151]), solche sprungrhythmischen Spuren auch in nachelisabethanischer Dichtung zu finden. Doch sind sie ganz vereinzelt, und es bleibt im ganzen wahr, was Hopkins sagte: „But no one has professedly used it and made it the principle throughout, that I know"[152]).

Das hat Hopkins getan, hat als erster seit dem späten Mittelalter den Sprungrhythmus zum Grundprinzip eines Großteils seiner Dichtung gemacht und damit — ursprünglich ganz unbewußt — germanische Rhythmen der englischen Dichtung wiedergeschenkt. Nicht antike oder vom Romanischen inspirierte Jamben-Anapästenreihen, wie in vielen Gedichten Swinburnes, sondern freigefüllte Taktfolgen, wie sie dem stabreimenden Rhythmus, wenn auch unter anderen Voraussetzungen eigen waren.

Das dritte Moment innerer Verwandtschaft zwischen dem Formgefühl Hopkins' und dem der altgermanischen Dichter liegt in seinem steten Bemühen, die dichterische Form möglichst vollkommen dem Gehalt entsprechen zu lassen. All die sprachlichen Ausdrucksmittel: Alliteration und Binnenreime, nominale Verdichtung, Wortwahl und Wortbehandlung, Zusammendrängung und Auflockerung der Taktfüllungen, und diese Mittel nicht als Einzelerscheinungen, sondern in ihrem lebendigen In- und Miteinander, dienen dem einen Anliegen, das Erlebnis in seiner Einmaligkeit ganz zum Ausdruck zu bringen. Und es war mit ein Hauptzweck der vorliegenden Studie, die Dringlichkeit gerade dieses Anliegens, die starke Bewußtheit dieser Tendenz und das relativ weitgehende Erreichen dieses Zieles im Schaffen Hopkins' aufzuzeigen. So hat es bei ihm wenig Wert, Form oder Gehalt von einander losgelöst und nur für sich zu betrachten. Erst ihre lebenvolle Verbindung wird ihm gerecht und vermag seine Fülle inneren Erlebens zu offenbaren.

Mit dieser Dreiheit: Ausdruckswille, Rhythmus und Einklang von Gehalt und Form scheint uns die eingangs aufgestellte Behauptung bewiesen zu sein, daß die wesentlichen Züge im Formgefühl Gerard Manley Hopkins' eine auffallende Verwandtschaft mit dem Formgefühl der altgermanischen Dichter zeigen.

---

[151]) Gerard Manley Hopkins, p. 95 ff. Lahey nennt dort Beaumont und Fletcher, Donne, Herbert, Herrick und Blake. Über Coleridges ähnlichen Plan in der Vorrede zur Christabel und die mangelhafte Erfüllung dieses Planes im Verlauf des Gedichtes vgl. Rob. Bridges, The Prosody of Milton, p. 87 ff.

[152]) Letters II, 14. Vgl. auch: „For perhaps there was not, down to our days, a single, even short, poem in English in which sprung rhythm is employed — not for single effects or on fixed places — but as the governing principle of scansion. I say this because the contrary has been asserted: if otherwise the poem should be cited" (Author's Preface, Poems p. 6).

Literaturverzeichnis.

a) Textausgaben.

Poems of Gerard Manley Hopkins. Edited with Notes by Robert Bridges. Second edition with an Appendix and Additional Poems, and a Critical Introduction by Charles Williams. London 1935 (Fourth impression).

The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges. Edited with Notes and an Introduction by Claude Colleer Abbott. London 1935.

The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon. Edited with Notes and an Introduction by Claude Colleer Abbott. London 1935.

Further Letters of Gerard Manley Hopkins including his Correspondence with Coventry Patmore. Edited with Notes and an Introduction by Claude Colleer Abbott. London 1938.

The Note-Books and Papers of Gerard Manley Hopkins. Edited with Notes and a Preface by Humphrey House. London 1937.

b) Literatur über Hopkins.

Auden, W. H. Gerard Manley Hopkins. The Criterion 13 (1933/34), 497—500. (Wichtige Besprechung des Buches von E. E. Phare.)

Behn, Irene. Gerard Manley Hopkins und seine Dichtung. Hochland 32 (1935), 148—69.

Bliss, Geoffrey. In a poet's workshop. The Month 167 (1936), 160 ff., 528 ff.

Bremond, André, La poésie naïve et savante de Gerard Hopkins. Études 1934, 23—49.

— Art and inspiration. In: New Verse 14 (April 1935), 5 ff.

Crehan, J. H. Poetry and religious life. The case of Gerard Manley Hopkins. The Month 166 (1935), 493 ff.

Croce, Benedetto. Un gesuita inglese poetas. La Critica 35 (1937), 81—100.

D'Arcy, Martin. Gerard Manley Hopkins. Archivum Historicum S. I. I (1932), 118 ff.

Devlin, Christopher, Hopkins and Scotus. In: New Verse 14, 12—17.

— The Ignatian inspiration in Gerard Hopkins. Blackfriars, Dec. 1935.

Downey, Harris. Gerard Manley Hopkins. The Virginia Quarterly Review 11 (1935), 458 ff.

— A Poem not understood. The Virginia Quarterly Review 11 (1935), 506 ff.

Epsom, W. Seven types of ambiguity (p. 284 ff.). London 1930.

Fletcher, J. G. Gerard Manley Hopkins. The American Review VI (1936), 331 ff.

Gardner, W. H., The Wreck of the Deutschland. In: Essays and Studies XXI. Collected by Herbert Read. London 1936.

— A Note on Hopkins and Duns Scotus. Scrutiny V (1936), 61 ff.

Griffith, LL. Wyn. The Welsh Influence. In: New Verse 14, 27 ff.

Grigson, Geoffrey. 1. Blood and bran. 2. Hopkins and Hopkinese. In: New Verse 14, 21 ff.

Grisewood, Harman. Gerard Manley Hopkins. The Dublin Review 189 (1931), 213 ff.

House, Humphrey. A note on Hopkins' religious life. In: New Verse 14, 1 ff.

Keating, Joseph. Priest and poet. G. M. Hopkins in his Letters. The Month 165 (1935), 125 ff.

Kelly, Bernard. The Mind and Poetry of Gerard Manley Hopkins. Boston 1935.

Lahey, G. F. Gerard Manley Hopkins. London 1930.

— Gerard Manley Hopkins. Commonweal 18 (1933), 581 ff.

Leavis, F. R. Gerard Manley Hopkins. In: New Bearings in English Poetry. A Study of the Contemporary Situation. London 1932.

MacColl, D. S. Patmore and Hopkins. Sense and nonsense in English prosody. The London Mercury 1938, 217—224.

Macneice, Louis. A Comment. New Verse 14, 26 f.

Madge, Charles. What is all this juice. In: New Verse 14, 17 ff.

Olivero, Frederico. Gerard Manley Hopkins. In: Correnti mistiche nella Letteratura Inglese Moderna. Torino 1932.

Page, Frederic. Father Gerard Hopkins. His poetry. The Dublin Review 167 (1920), 40 ff.

Peters, W. De Engelsche dichter Gerard Manley Hopkins. Studien, Deel 132 (1939), 448—459.

Phare, E. E. The Poetry of Gerard Manley Hopkins. A Survey and Commentary. Cambridge 1933.

Plures. Gerard Manley Hopkins — his character. The Dublin Review 167 (1920), 47 ff.

Read, Herbert. Gerard Manley Hopkins. In: In Defence of Shelley and other Essays. London 1936.

Richards, I. A. Gerard Hopkins. The Dial 81 (1926), 195 ff.

Gerard Hopkins. The Cambridge Review 49 (1927/28), 49 ff. (Kürzere Zusammenfassung des vorigen).

Practical Criticism. London 1930 (p. 81 ff. über ‚Spring and Fall').

Riding, L. and Graves, R. A Survey of Modernist Poetry. London 1927.

Roggen, F. N. Gerard Manley Hopkins. Studies in English Literature. Imperial University Tokyo XV. Tokyo 1935.

Sargent, Daniel. Gerard Manley Hopkins. In: Four Independents. London 1935.

Shaw, J. G. Mr. Fletcher on Hopkins. Commonweal 25 (1936), 69 ff.

Sitwell, Edith. Gerard Manley Hopkins. In: Aspects of Modern Poetry. London 1934.

Times Literary Supplement. Besprechung von Poems und Lahey, Dec. 25, 1930, 1099. Besprechung von Phare, Jan. 25, 1934, 57. Kontroverse über „Gerard Hopkins' metres", Feb. 16, 1933, 108; Feb. 23, 1933, 127; March 2, 1933, 147; March 9, 1933, 167.

(Unter b wurde die gesamte, mir erreichbare, wichtigere Literatur über Hopkins zusammengestellt, auch soweit sie im Verlauf der vorliegenden Arbeit nicht zitiert wird.)

c) Hilfsliteratur.

Bridges, Robert. The Prosody of Milton. Oxford 1921.

Child, F. J. The English and Scottish Popular Ballads. Boston 1882—98. (Vol. III).

Deutschbein, Max. Englisches Volkstum und englische Sprache. In: Handbuch der Englandkunde Bd. 1. Frankfurt 1928.

— System der neuenglischen Syntax[3]. Leipzig 1928.

— Neuenglische Stilistik. Leipzig 1932.

— Shakespeares Macbeth als Drama des Barock. Leipzig 1936.

— Der Sinn des germanischen Neutrums. Dichtung und Volkstum 38 (1937), 401 ff.

Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern. Herausgegeben von Gustav Neckel. Heidelberg 1936.

Galinsky, H. Englische und angloirische Dichtung. In: Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker, herausgegeben von Kurt Wais. Berlin 1939.

Gerstmann, Ilse. Die Technik des Bewegungseindruckes in Gedichten Edith Sitwells und Vachel Lindsays. Greifswalder Beiträge zur Literatur- und Stilforschung, Heft 13. Greifswald 1936.

Grimm, Jakob. Deutsche Grammatik, 1. Teil[3], Göttingen 1840.

Heusler, Andreas. Die altgermanische Dichtung. Berlin-Neubabelsberg 1923.

— Deutsche Versgeschichte 1. Bd. Berlin und Leipzig 1925.

Hughes, G. Imagism and the Imagists. London 1931.

Jespersen, Otto. Growth and Structure of the English Language (6th edition). Leipzig 1936.

— Monosyllabism in English. (Proceedings of the British Academy XIV). London 1938.

Kayser, Wolfg. Vom Rhythmus in deutschen Gedichten. Dichtung und Volkstum 39 (1938), 490 ff.

Meyer, Richard M. Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben. Berlin 1889.

Meßner, R. Das Individuationsprinzip in skotistischer Schau. Wissenschaft und Weisheit I (1934), 10 ff.

Müller-Blattau, Jos. M. Musikalische Studien zur altgermanischen Dichtung. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte III (1925), 536 ff.

Paul, Otto. Deutsche Metrik. München 1930.

Petersen, Julius. Die Wissenschaft von der Dichtung. 1. Bd. Werk und Dichter. Berlin 1939.

Schirmer, Walter. Geschichte der englischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Halle a. d. S. 1937.

Schücking, L. L. Untersuchungen zur Bedeutungslehre der angelsächsischen Dichtersprache. Heidelberg 1915.

Seeberg, Reinhold. Die Theologie des Johannes Duns Scotus. Studien zur Geschichte der Theologie und der Kirche. Bd. 5. Leipzig 1900.

Spindler, Robert. Englische Metrik in ihren Grundzügen an Hand ausgewählter Textproben dargestellt. München 1927.

Weber, Gottfried. Wolfram von Eschenbach, seine dichterische und geistesgeschichtliche Bedeutung. 1. Bd. Stoff und Form. Frankurt 1928.

Wild, Friedrich. Die englische Literatur der Gegenwart seit 1870. 2. Bd. Versdichtungen. Leipzig 1931.

Abkürzungen:

Nr. 1 des Lit.-Verz. wird gewöhnlich als Poems zitiert; bei Hopkinsversen, die im Text angeführt werden, folgt in Klammern sofort die Seitenzahl, ohne das Wort Poems, z. B. (p. 32).

Nr. 2, 3 und 4 des Lit.-Verz. werden zitiert als Letters I, Letters II, Letters III.

Nr. 5 des Lit.-Verz. wird zitiert als Note-Books.

Lebenslauf.

Am 13. Mai 1903 wurde ich als Sohn des Konrektors i. R. August Karp und seiner Ehefrau Helene, geb. Amort, in Putzig (Westpr.) geboren. Ich besitze die preußische Staatsangehörigkeit und bin katholisch. Nach neunjährigem Besuch des Realgymnasiums zu Sankt Johann in Danzig machte ich dort am 17. März 1922 meine Reifeprüfung und begann im Herbst 1924 ein dreijähriges Studium der scholastischen Philosophie an der philosophisch-theologischen Hochschule Ignatiuskolleg zu Valkenburg (Holl. Limburg). Nach bestandenem Abschlußexamen war ich von 1927 bis 1929 als Erzieher im Privatdienst tätig und hörte während dieser Zeit Vorlesungen über englische und deutsche Philologie an der Berliner Universität. Vom Herbst 1929 bis zum Sommer 1933 studierte ich katholische Theologie an der theologischen Hochschule Heythrop College bei Oxford (England) und erwarb dort auf Grund eines Rigorosum den Grad eines Lic. theol. Vom WS. 1933/34 bis zum SS. 1935 setzte ich in Berlin und vom WS. 1935/36 bis zum WS. 1936/37 in Marburg meine philologischen Studien fort. Ich bestand dort am 25. Februar 1938 mein Staatsexamen und widmete mich dann der Abfassung meiner Dissertation. Seit meinem Doktorexamen bin ich am Kolleg in Sankt Andrä, Kärnten (Lavanttal), tätig.

Meine akademischen Lehrer waren die Professoren, Dozenten und Lektoren:

Brandl, Deutschbein, † Dibelius, Diffené, Fricke, Heiler, Helm, Horn, † Hübner Artur, Hübner Walter, Jaensch, Kienast, Klein Johannes, † Mahnke, Maync, Mitzka, Neckel, Petersen, Rosenfeld, Schirmer, Schmidt Wolfgang, † Stumpfl, Windelband.

Es ist mir ein herzliches Bedürfnis, Herrn Prof. Dr. Max Deutschbein auch an dieser Stelle meinen besten Dank für das stetige, fördernde Interesse auszusprechen, mit dem er das Werden dieser Arbeit begleitete.